

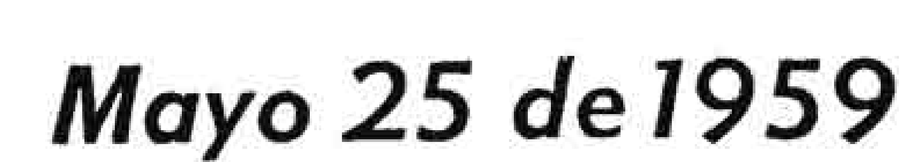
La Danza Como Espectáculo

por Ramiro Guerra



ROMA Y LOS BORGIA

por Robert C. Smith

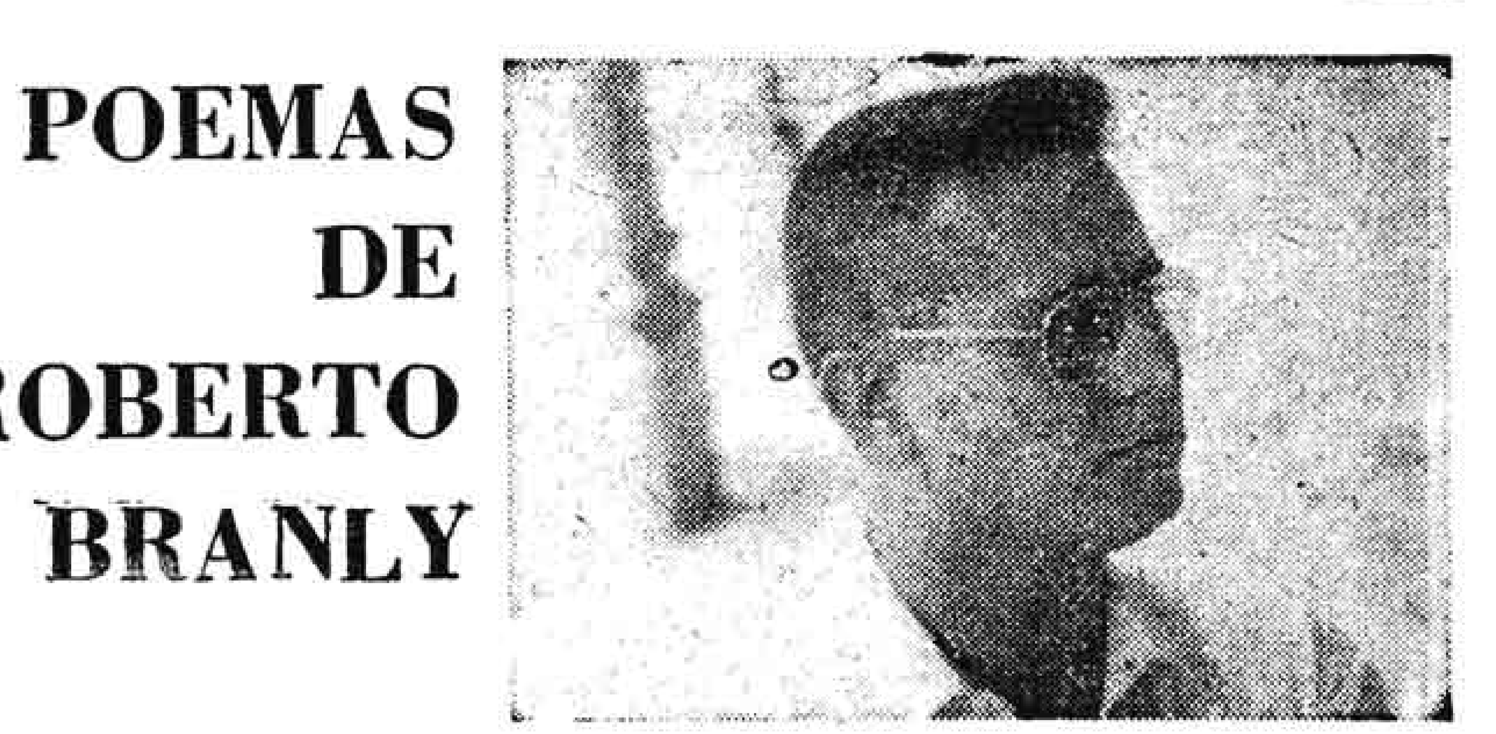


11 *Mayo 25 de 1959*



Un "J. B" Llamado Pulitzer

por RINE R. LEAL



POEMAS DE ROBERTO BRANLY

Lunes DE REVOLUCION

Los Cayos de la Noche

por SILVANO SUAREZ





Alejandro VI, el Papa Borgia

ROMA Y LOS BORGIA

por
Robert C. Smith

La ciudad de Jativa, en Valencia, fue el primitivo manantial del cual surgieron las turbulentas aguas de los Borgia. Don Alonso, más tarde pontífice con el nombre de Calixto III, nació allí. También fue el lugar de nacimiento de Don Rodrigo Borja y Borja, Alejandro VI.

El viajero casual, puede, todavía, ver muchas huellas de esta ilustre familia; es obvio que el toro "passant gules" de don Pedro de Atarés no pasó desapercibido en los anales de Jativa. La Pieta y el cimborio de plata en el Seo; el "palau", palacio restaurado en la calle de Moncada con el escudo de la casa esculpido en su frontón.

Los Borgia dejaron su signo sobre (Jativa!
Jativa dejó su signo sobre los (Borgia!

Un escritor contemporáneo nos ha dejado una descripción más bien sucinta del lugar de origen de los Borgia: "Una alta y escarpada montaña con una gran grieta a la que se adhieren árboles de algarroba de obscuro foliaje... En la cima, un castillo... haciendo aparecer la silueta de sus murallas almenadas, en el cielo; a la izquierda, una línea de paredones termina en otro castillo que circunda el pueblo, comprimido en la cavidad como en un nido... Arriba las escarpadas pedregosas lomas... la línea de sierras tiene un aterrador aspecto dantesco; algunas terminan en puntiagudos puntos azul-obscuro, otras como la silueta de una cimitarra o achatadas en pirámides... y en el centro del páramo se levanta un solitario promontorio de piedra, pelado y gris, como un aereolito incrustado en la tierra".

"El contraste se hace sorprendente; en la primera de las hostiles montañas, que toman el color de fuego infernal a puesta de sol, hay jardines tan fértiles y ricos como la huerta de Valencia: un tablero de campos de arroz y obscuros cuadrados de naranjales".

Esta tierra de violentos contrastes, de sombrías montañas y dentados pináculos que se elevan al cielo, de alegres llanos y arboledas, de cielo e infierno entretejidos, dio nacimiento a los Borgia.

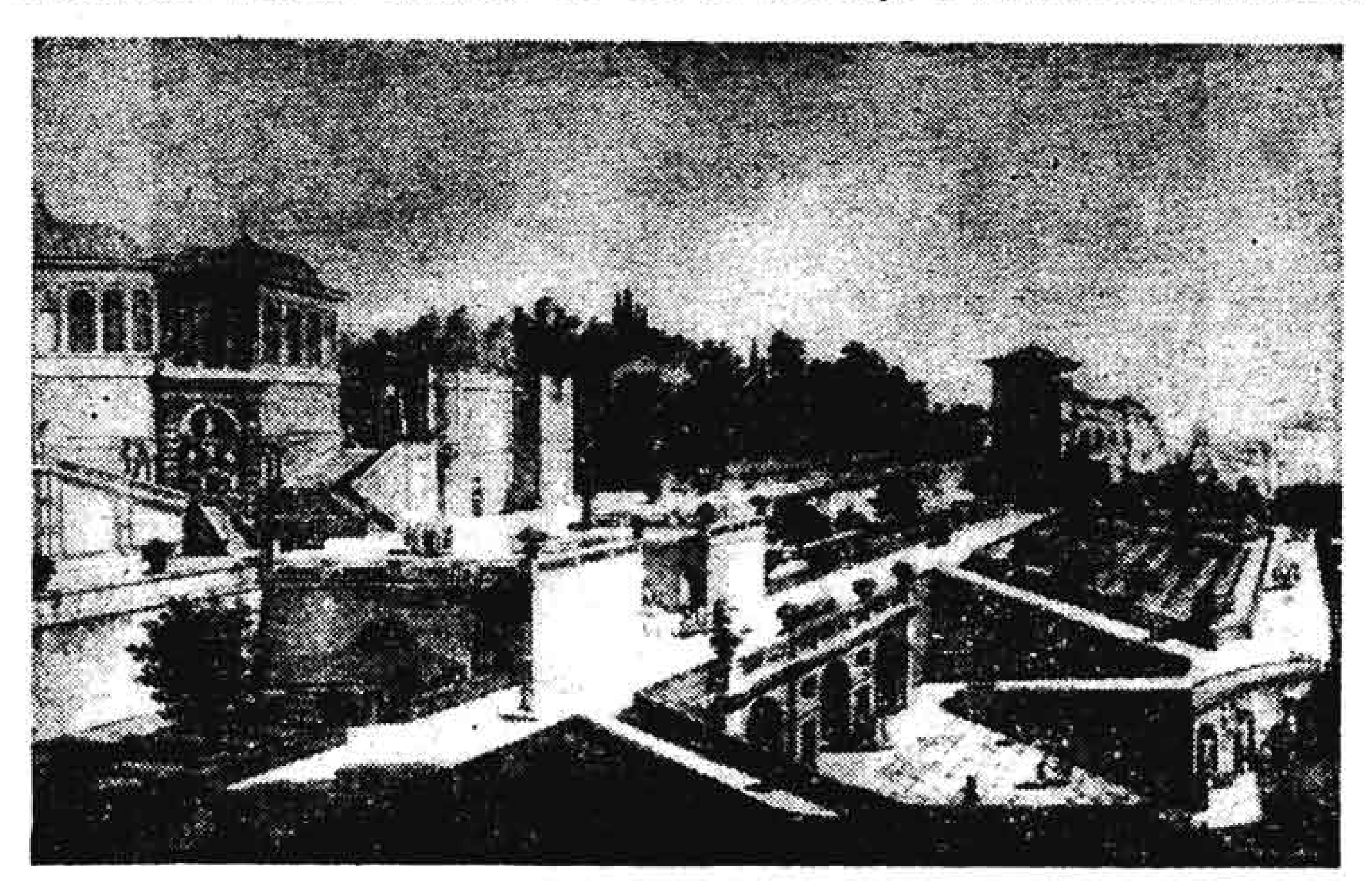
¿Qué otra tierra hubiera podido hacerlo?

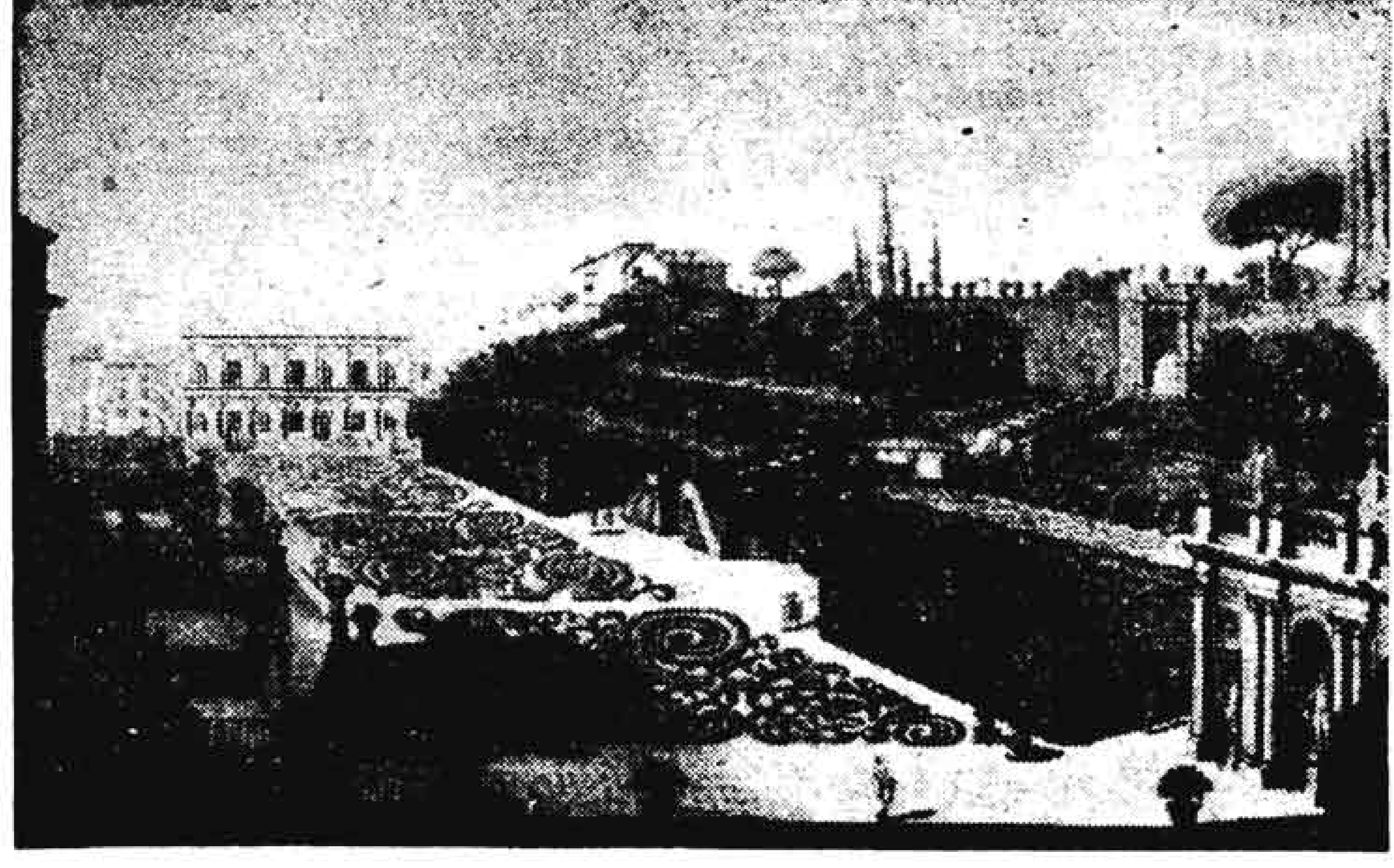
El mismo patrón físico se repite en los rasgos, hábitos y disposiciones de esta casa. Alejandro VI, a ratos tremendamente eufórico o profundamente melancólico; Cesare, despertando del largo tedio de días de desenfreno y placer, sobrecogido de súbito por una satánica inspiración devoradora, metamorfoseándose en hombre de golpes relámpagos e incansable energía; Francisco desechando al hombre viejo del virrey glotón como "una prenda de vestir usada" para ceñirse con el cilico y cenizas del asceta.

Los paisajes más dramáticos del panorama de Jativa, la clase de escena que refleja el hombre a su yo interior, servía como espejo para el insondable mundo interior de los pero al igual que las canciones de las sirenas tienden a cautivar y a enredar en los suaves hilos de la fantasía a aquellos que la escuchan. Los Borgia no tenían el menor interés ni en hacer estas preguntas, ni en esperar por sus respuestas.

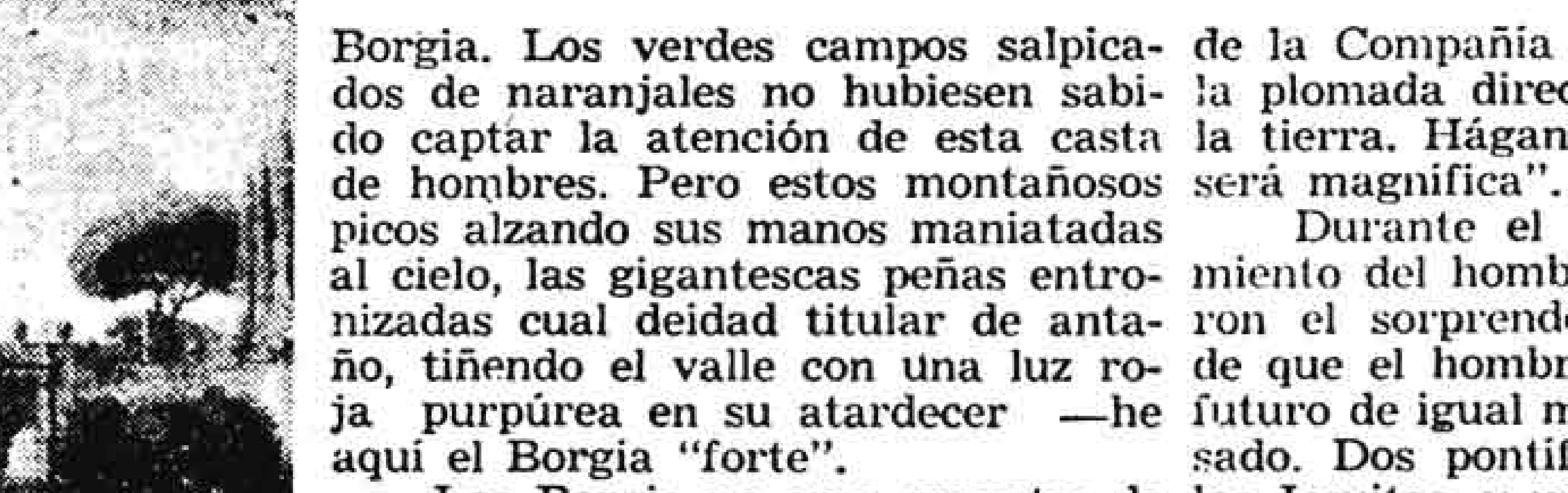
Para ellos los colores de la Naturaleza eran un simple marco para sus acciones, ideas, y sobre todo para sus grandes y majestuosos designios. Los Borgia trataban con personas, con naciones —esos espíritus que no son ángeles ni demonios— con maniobras políticas traídas a la dura y concreta realidad en el mapa geopolítico de Europa por la fuerza de sus indomables voluntades. El genio que caracteriza a los Borgia y los separa como familia de otras casas principescas, es el poder de vivificar y seguir principios directrices hasta su desenlace y últimas consecuencias, siguiéndolos sinuosamente, sigilosamente.

Este hábito mental bien expresado por Borgia el Santo, cuando aconseja a los futuros confesores





El Palacio Colonna



Borgia. Los verdes campos salpicados de naranjales no hubiesen sabido captar la atención de esta casta de hombres. Pero estos montañosos picos alzando sus manos maniatadas al cielo, las gigantescas peñas entronizadas cual deidad titular de antaño, tiñendo el valle con una luz roja purpúrea en su atardecer —he aquí el Borgia "forte".

Los Borgia no eran amantes de la naturaleza. Opuestos al apacible poeta y humanista Pio II, no se interesaban en escenas bucólicas y resplandescientes, con verdes prados y bosques violáceos, donde otras naturalezas más sensibles hubiesen sabido establecer una comunicación más directa con la Naturaleza, pasando la mayor parte de su eternidad descifrando sus respuestas. Ellos comprendieron que la Naturaleza es una esfinge que nunca cesa de dar respuestas a aquellos que la interrogan,

de la Compañía de Jesús: "no tiren la plomada directamente del cielo a la tierra. Háganla flotar y la pesca será magnífica".

Durante el siglo del descubrimiento del hombre, los Borgia hicieron el sorprendente descubrimiento de que el hombre era esclavo de su futuro de igual manera que de su pasado. Dos pontífices, un general de los Jesuitas, y un universalmente famoso condotier, trataron, cada uno a su manera, de moldear la substancia de que se hallaría compuesto el futuro. Desarrollaron designios tan tremendos que hasta de las mismas ruinas de sus más exaltadas ambiciones quedan en pie espléndidos monumentos en memoria de esta Casa. Cada uno de ellos tenían su respuesta particular al imperativo histórico engendrado por el Renacimiento. El Papa Calixto, el revivir las mortecinas cenizas de hidalguía cristiana en

una cruzada contra los turcos; el Papa Alejandro, el lograr un fuerte e independiente principado Papal para garantizar la libertad de acción a la Santa Sede; Francisco, la consolidación de un organismo universal para la conquista espiritual del mundo.

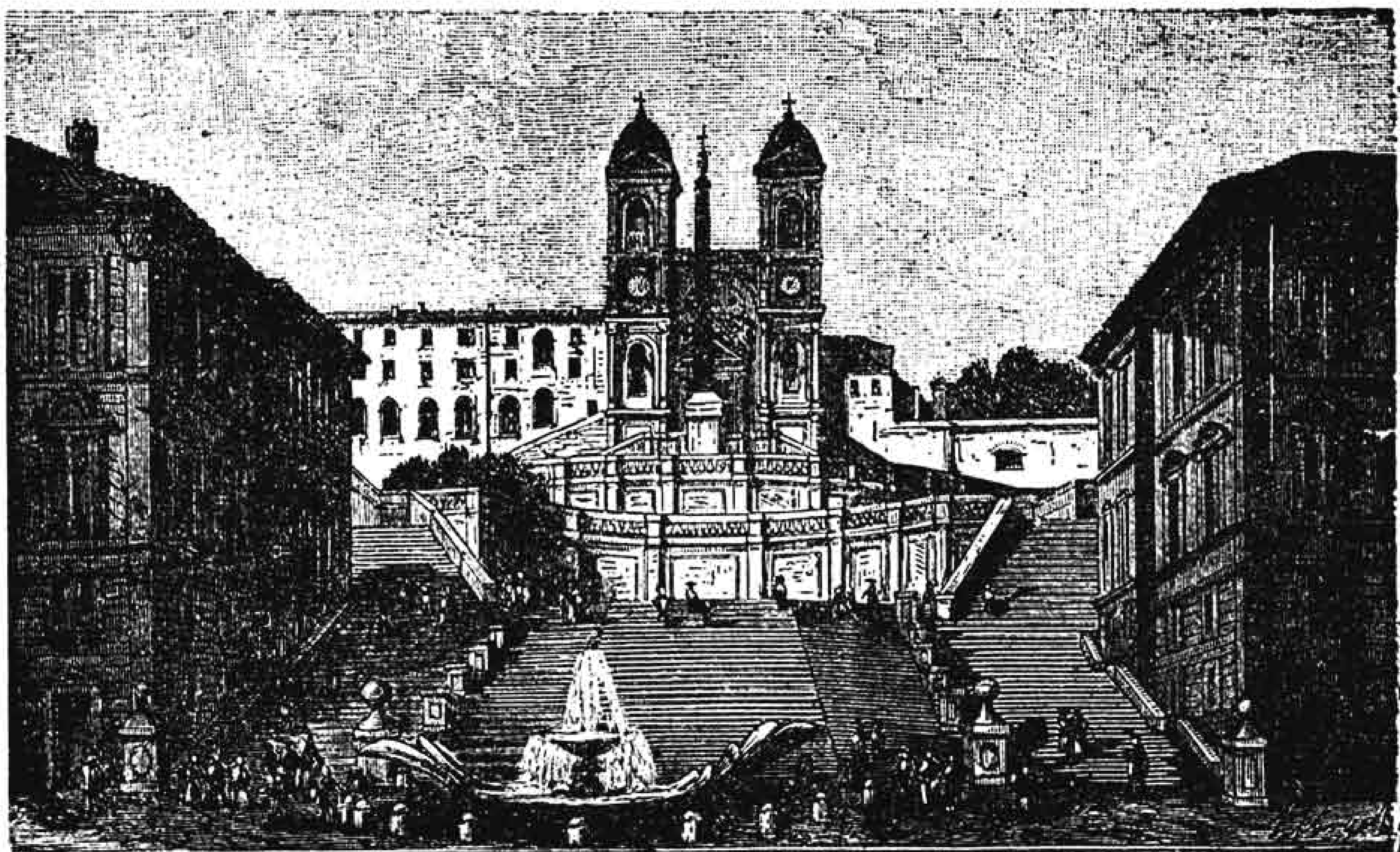
El principio directriz de los Borgia era el poder, su genio inspirador, el mando. Los cuatro grandes Borgia considerados después de casi quinientos años, son arquetipos de las diversas corrientes de pensamiento que entrelazándose y luchando entre sí, hicieron del Renacimiento Italiano el crisol del cual surgió un nuevo mundo.

El Papa Calixto III es el último guerrero cristiano en la guerra santa contra el Islam. El violento matiz de su pontificado de tres años, su desgaste en una febril preparación para una cruzada que nunca llegó a realizarse. Fue su mano la última en tomar la rosada cruz con el mismo quetipo histórico. Si un tipo de hombre hubiera sido destinado a representar la quinta esencia del Renacimiento indudablemente éste hubiera sido Cesare Borgia, brillante, ostentoso, magnánimo, "e tutto festo", inmortalmente alegre, según referencia de Boccaccio. Para la imaginación popular del momento era el blanco propicio de toda esa extraordinaria cantidad de superstición popular en la cual se deleita la mentalidad rústica. Pero aparte de lo que el prejuicio popular imaginaba y que algunos historiadores siguen imaginando, Cesare era el mejor general de Italia, poseía un enorme poder de persuasión y una rara capacidad para la estrategia de corto alcance. Su vertical caída impresionó y dejó impávido hasta al astuto florentino que se queja de "si sus instituciones no le sirvieron de nada, no fue culpa suya sino de una extremada y extraordinaria malignidad de la suerte ciega" tregar a los césares, sus hijos predilectos, el cuidado de su amplio patrimonio". La Roma Imperial había dejado de existir.

La profecia de San Benito había sido cumplida, Roma había languidecido víctima de los terremotos y la putrefacción. En el siglo décimo, la antaño orgullosa Roma no era más que viente o treinta mil personas apretujadas alrededor de las ruinas de la urbe imperial.

Sin embargo, hasta el siglo VI, una gran parte de Roma todavía debía haber estado en pie. En la juventud del pontifice Gregorio Magno el general Belisario escribió al godo Totila para disuadirlo de su propósito de destruir la ciudad: "Sin duda, Roma sobrepasa a todas las otras ciudades en tamaño y mérito. No fue construida con los recursos de un solo hombre, ni obtuvo su magnificencia en poco tiempo. Sin embargo, emperadores e innumerables hombres





La Plaza de España.

espíritu que Bohemund; un verdadero hijo de Jativa, heredero de una España sumida aún en las angustias de su sacra cruzada. El último eslabón de hierro con el mundo medieval. Un Borgia.

A una época en la cual la cualidad más apreciable era la "magnanita", es decir, grandeza, espectacularidad, ejecución magistral, Alejandro VI trajo la sutilez de genial diplomático dieciochesco, agigantándose su figura cuando sus recursos materiales eran más escasos y se estaba forzado a depender casi por entero en la finisima esgrima de la maniobra politica llevando la fórmula de Patrizzi a infinitas variaciones. Entre estos hombres, acostumbrados a pensar en términos de pequeñas ciudades y guerras que resultaban procesiones festivas, sólo él, entre las personalidades de su época, poseía una visión global de los asuntos europeos; una inteligencia de más alcance y previsión que cualquier otra de su tiempo. "A pesar de que todos lo consideraban como un trapecero sus engaños le salían siempre al tenor de sus designios, porque, con sus estratagemas, sabia dirigir a los hombres" —dice de él. Maquiavelo— "Los franceses no entendían nada de cosas de Estado puesto que de otro modo no hubieran dejado al Papa tamaño incremento de dominación temporal".

Si la comercializada Venecia hubiera escuchado las súplicas de este pontifice en favor de una alianza en contra de los "ultramontanos", Italia hubiese indudablemente sido preservada de convertirse en campo de justa franco-español. Fue el primero de los estrategas políticos modernos.

Cesare, Duque Valentino, era, indudablemente, el soberbio ejemplar de su época, una frición del ar-

Las ciudades conquistadas por él, recibían una rígida pero justa administración, que era preferida al gobierno de los tiranos veleidosos que previamente él había depuesto. Su sueño era unificar Italia y hacerla más una unidad politico-social, viva y orgánica, y menos una simple expresión geográfica sin contenidos históricos.

En Borgia, el Santo, observamos el gran poder organizador de la Casa llevado a su más alto exponente e interiorizado al ápice del ser. Su gran obra, que todavia vive entre nosotros en la Compañia de Jesús, es la emanación, la superabundancia de gracia del castillo más oculto del alma. De toda la linea de los Borgia la obra de Francisco es la más perdurable. Sus acciones, su trabajo disciplinario y educacional, son una simple exteriorización de su propia disciplina, auto-educación y extraordinario celo. Un gran hombre desnaturalizado.

Y de Jativa pasamos a Roma, la ciudad donde el Vice-Canciller Rodrigo Borgia trabajaria, donde como pontifice iría a mover las principales personalidades de Europa como peones en un tablero de ajedrez, donde iría a enfrascarse en la más fundamental de todas las ciencias, diplomacia politica.

Roma, centro del universo. Roma, ramera saciada con la sangre de los mártires.

En la Roma del siglo XV casi no quedaba un recuerdo de la Roma áurea, la ciudad cuya civilización regiría al mundo durante diez mil años, como había profetizado Cicerón. Olvidados los días del que habla Ammiano "La Ciudad Venerable, que había subyugado las naciones más feroces, y establecido un sistema de leyes... estaba contenta... de en- distinguidos, con tiempo y riqueza trajeron a esta ciudad arquitectos, obreros, y todas las cosas necesarias de los confines de la tierra, y dejaron como un monumento a la posteridad, la gloriosa ciudad, construida paulatinamente, que usted ahora contempla".

Esto fue escrito en el año 546 de la nueva dispensación. Poco tiempo después, Roma la Eterna, después de repetidos saqueos de los godos, debe de haberse desmoronado apreciablemente. En 593 con el bárbaro Agilulph cruzando el rio Po y apresurándose a sitiar a Roma, tenemos el testimonio del propio pontifice del terrible estado de cosas que reinaba en la Sagrada Ciudad: "Por donde quiera nuestros ojos contemplan el dolor; todo el tiempo nuestros oidos son invadidos por los gemidos. Las ciudades son destrozadas... el pais convertido en desierto... Roma misma, en un tiempo Emperatriz del orbe en qué estado está ahora... Los pocos que quedamos estamos diariamente expuestos a la espada... hasta los edificios que contemplamos se derrumban a nuestro alrededor". Este deplorable estado de cosas continuó durante el principio de la Edad Media. Verdad es que el Papa Gregorio II comenzó a reparar las murallas por el año 716, pero una subida del Tiber impidió la terminación de la obra de restauración. Se hizo algo para restaurar por lo menos la parte eclesiástica de la ciudad bajo el pontificado de León III, quien restauró la Basílica de San Pedro además de algunas iglesias y hospitales.

Todo esto fue reducido a escombros por la invasión sarracena de 846 durante el pontificado de Sergio II, que destruyó gran parte de la ciudad por "la espada y el fuego", y pro-

fanó las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo.

El único pontífice en la Edad Media que emprendió trabajos de alguna consideración en la restauración y fortificación de la Ciudad Eterna, fue el Papa León IV, quien reparó las murallas y circundó al Vaticano con murallas y torres —que es llamado bastante grandilocuentemente la "Ciudad leonina", y considerado como "una obra maestra de ingenieria medieval". La galería inferior de esta fue emparedada por el Papa Borgia transformada en lo que nuestros escritores más imaginativos gustaban llamar pasaje secreto, el famoso Corridujo di Castello, que conectaba al Vaticano con la inexpugnable fortaleza de San Angelo.

En la época de la elevación del Cárdenal Borgia a la Sede de Pedro, Roma se había convertido en una ciudad de cien mil almas siendo gradualmente restaurada. Aunque las ciudades de Milán, Florencia y Venecia eran de igual importancia en la vida de la peninsula, Roma indudablemente era el centro de refinamiento y civilización material. Nuevas villas y palacios habian sido edificados y los más grandes arquitectos de esa o cualquier época estaban ocupados en embellecer la ciudad eterna.

Roma es la ciudad de Pedro. San Juan de Letrán es la "Cabeza de todas las iglesias del mundo".

Roma trató severamente a los sucesores de San Pedro.

Esta Ciudad, la Roma de oro y plata de Tácito; ha sido testigo de todas las indignidades que hubieran podido ser acumuladas sobre el Vicario de Cristo. La historia del Papado del siglo IX al XII es alarmante; la escena romana estaba cubierta de sangre y más sangre; de crimenes tan horripilantes que nos recuerdan los excesos de Nerón y Caligula. En el siglo décimo, el llamado de "hierro", el Papado está controlado por los condes de Tusculo. El Papa Juan XII, pontífice a los 17 años espanta y atemoriza la sensibilidad de su siglo por su conducta escándalosa diciéndose que instaló un seraglio en la iglesia catedral de San Juan de Letrán. El Papa Bonifacio VII después de un pontificado de 42 dias, roba el tesoro papal, y huye a Constantinopla. Pocos años después retorna a Roma (a la muerte del Emperador Oton II) captura a su sucesor en la Silla de San Pedro, Juan XIV, y lo hace morir de hambre lentamente, Benito IX, el niño pontífice de doce años, considerado tan depravado que los capitanes de Roma tratan de estrangularlo en el altar donde celebra misa, escapa y abandona Roma para luego volver cuando la ciudad está ocupada por dos antipapas. Se dice que envenenó al Papa Clemente II, el primer pontífice alemán. Es obligado a salir de Roma de nuevo pero poco tiempo después regresa de nuevo para ocupar por tercera vez la Silla de Pedro. En esta ocasión la protesta fue insuperable y el Papa Benito IX pasa el resto de su vida como una especie semi-humana, casi una bestia, en los desiertos* de Tusculo. El cuerpo del Papa Formoso es desenterrado y un juicio contradictorio de herejía es efectuado. Es declarado culpable y el cadáver es ignominiosamente arrastrado fuera de la ciudad y arrojado al Tiber.

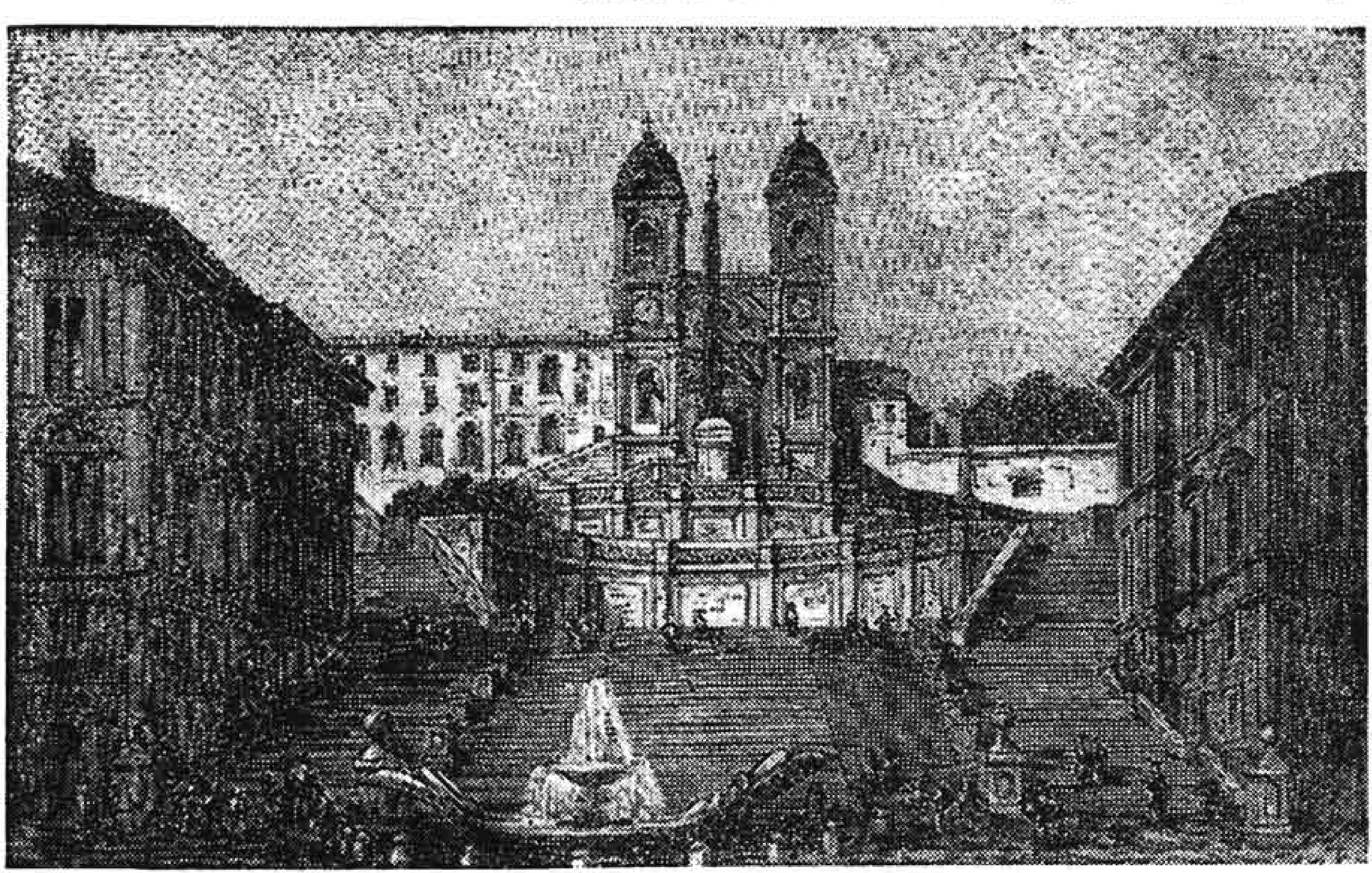
Roma es testigo de la degradación de los grandes pontífices. Observa al Papa Gregorio VII rodeado de caballeria normanda, al Papa Pascual II hecho prisionero por Enrique V, al Papa Gelasio II y sus cardenales huyendo por el Tiber en galeras tratando de escapar a los arqueros alemanes.

No es de escandalizarse! Si existe fundamento para las pretensiones de la iglesia la personalidad del regente de Dios es de absolutamente ninguna importancia para la pureza de la fe y el triunfo de la Iglesia. Su misión permanece intacta hasta el fin del mundo con tanta inevitabilidad cuando Alejandro que cuando Juan reina, cuando reina Bonifacio que cuando reina Pio.

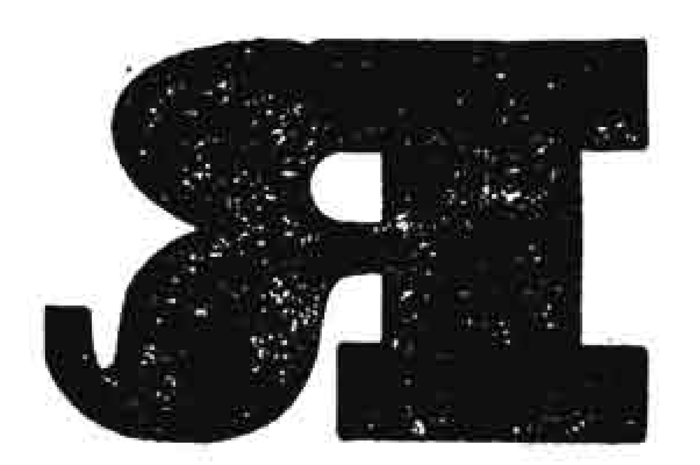
El brillante y amoral escenario romano del siglo XV no es otro que el del Renacimiento, pero magnificado. Roma es el espejo en el cual las virtudes y los vicios de esta formidable época, época de transmutación de valores. El hombre se ha descubierto a si mismo, con sus potencialidades y su glorioso pasado; ya nadie podia detener a una humanidad embargada en la íntima delectación consigo misma.

Esta deificación del hombre llevó a plasmar una de las más esplendorosas épocas de la historia. Ahora que el cuerpo humano era una cosa bella, cada parte un misterio maravilloso a observar, una obra del arte natural, el hombre lo engalonó con sus más suntuosos brocados, las telas más finas, raros materiales del oriente; todo en brillantes y relevantes colores. Astutamente perfeccionados se enseñaban cada contorno, cada linea, cada sombra, de la figura humana. Raras piedras y joyas de gran valor se utilizaban para realzar la belleza y darle un marco apropiado; especialmente estimada era "la pregiabile vetusta agata —la bella e rara gemma— Gemma Borgiana".

El arte reinaba majestuosamente; el clasicismo era la medida por el cual todo se juzgaba. Las imponentes maravillas arquitectónicas del medioevo eran tachadas de "góticas" y bárbaras por Vasari, al mismo tiempo que cualquier pequeña reliquia de la antigüedad clásica era tratada con la reverencia sólo reservada en épocas anteriores para la reliquia y sacramentales, la adoración de "latria". Sabios, coleccionistas, matronas de sociedad, y hasta elegantes "meretrices honostae" como las llama Burchardt, competían entre si para obtener raros códices, manuscritos y toda clase de obras de arte. En las vibrantes palabras de Symonds, "La erudición no era entonces una mera ocupación de una casta especial y reclusa. Era elegante y apasionante, invadiendo a toda la sociedad con el fervor de lo romántico... Era la resurrección de los espiritus más poderosos del pasado. "Voy", dijo Ciriaco de Ancona, el infatigable, aunque poco critico explorador de antigüedades, "Voy a despertar a los muertos". Este era el entusiasmo, esta era la fe vitalizante que hizo la obra de erudición en el siglo XV tan tensa y ardiente". El nuevo saber había capturado el alma de Italia.



La Plaza de España.



En el Arte se abrieron numerosas perspectivas. Cada artista podia improvisar sobre los nuevos temas de la antiguedad clásica traidos a la luz del nuevo saber, así como tejer nuevos diseños sobre los temas tradicionales de la civilización cristiana. Brunelleschi, Filareto, Ghiberti, Donatello, Masario, Masolino, da Fiesoli, Fra Lippo Lippi, da Vince, Beticelli, Signorello, Polizano, —unos pocos de los nombres, talentos y estilos que se entrelazaban con el renacimiento de las artes en Italia. El "motif" del arte del Renacimiento es sin duda la más estricta obediencia a la máxima clásica de belleza "variedad en unidad" que podemos observar en casi todas las ramas del arte, hasta del saber, de aquella época. Los amplios y bien proporcionados frontispicios del Palacio Strozzi diseña do por Benedette da Maino, la "Cancillería" de Roma de Bramante, son magníficas expresiones plásticas de ese especial tributo a la belleza "ese aspecto de lo bueno" dado por los hombres del Renacimiento.

La exaltación de la belleza del hombre condujo por una lógica, estricta e invencible, a la exaltación de sus funciones naturales, y a una sobrevalorización de los mismos, tal como el amor al sabor convirtió en moda a la brujería, bajo el académico nombre de "Misterios Eleusianos". Una interesante estadística del año 1493 revela una población de 10,000 prostitutas en Roma, desde las más renombradas "meretrices honestas" hasta las poco selectas que comerciabán detrás de las fábricas de velas y por esta razón eran llamadas "di lu-

mine' o "di candela". Y este censo no incluía a las cortesanas con una clientela muy reducida o muy selecta. En verdad, Roma seguía la vieja máxima sobre la necesidad de la prostitución

El Renacimiento italiano condujo a u extraordinario período de fomento en las ciencias experimentales, saliendo de la alquimia medieval. El espíritu de investigación libre fue representado por academias públicas y privadas que surgieron con mágica rapidez. Entre estos, seguramente el más famoso de la época fue la sociedad "Il Secreti" libre de vigilancia eclesiástica, en el cual no se admitía sabio alguno que no había hecho un descubrimiento notable por su originalidad. Este nuevo espíritu laico y liberal dio frutos en magníficos descubrimientos "científicos" probando conclusivamente de que ratones son engendrados de la putrefacción, y serpientes del crin de caballo, como nos



dice Messer Giambattista della Porta en su "libro de Magia Natural".

Este fue el escenario de los Borgia. El lugar donde estos rudos, magníficos catalanes (se llamaba "catalán" a todo español) habían de hallar el marco propicio para su acción. No nos olvidemos que ser catalán en el siglo XV en Roma significaba ser odiado y escarnecido. Eran considerados por los ultra-civilizados romanos de esta época como bárbaros, y peor todavía, como la casta más baja de los bárbaros. Los catalanes eran orgullosos, rústicos primitivos; todavía entregados en su cruzada de siglos contra los infieles. Carecían de la elegantizada educación itala, y con la aparición de este enjambre de langostas imbuida con la "avariciosa pobreza" de Cataluña, todo desaparecía a su paso. Odiados por el pueblo, aborrecidos por la antigua nobleza, calumniados por los escritores, los más bárbaros de los bárbaros" representados por el Papa Alejandro VI, habría de gobernar e lmundo por casi una década y conquistar el pavor si no el afecto de sus súbditos.

Un coloso entre medianas, sólo él estaba destinado a dividir el mundo, y consolidar el poder papal temporal, tan efímero, en un estado que duraría cuatrocientos años. Obra de un Borgia.

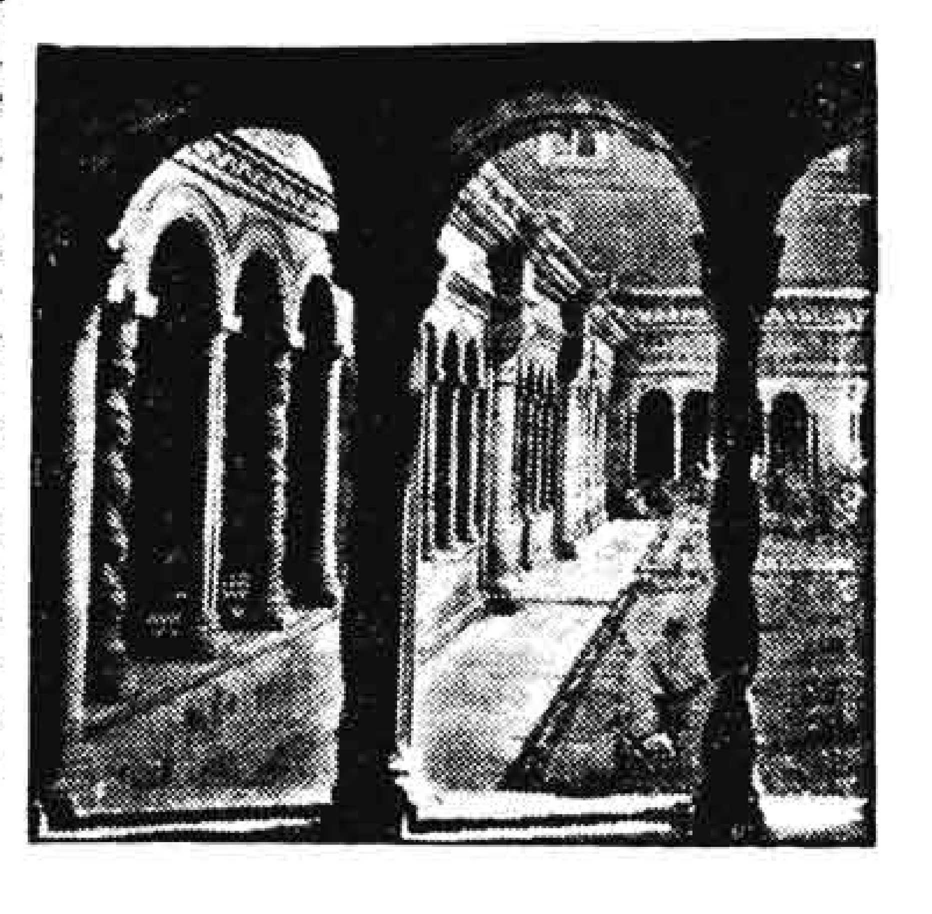
La historia es esencialmente flúida; la majestática visión del hecho histórico es renovado cada instante. No podemos juzgar el Renacimiento Italiano, los Borgia, Alejandro VI por las beatíficas moralejas de la Era Victoriana, ni siquiera por los más incoloros principios del semi-teísmo contemporáneo. Alejandro fue una personalidad grandiosa, y esto es precisamente lo que nos es difícil comprender. Hoy, el hombre resulta prefabricado para lograr una semejanza arquetípica —cualquier divergencia de este molde constituye la herejía en el mundo moderno. En el Renacimiento al contrario, "no existía obstáculo al desarrollo de la personalidad". Hombres del Renacimiento recorrían el campo intelectual donde un libro se podía todavía titular "De Omnibus Rebus et Quibuadam Aliis", al campo del sentdo donde un infinito número de cosas fueron desarrolladas para su agudizamiento.

Si nos preguntasen si sería posible crear de nuevo el pasado, evidentemente tan distinto de nuestro presente, nuestra respuesta sería: es riesgoso pero no imposible de lograr. Se puede intentar tratando de vivificar en forma y figura, breves y revelantes pinceladas, agudos o deslumbrantes colores traídos al lienzo del mundo kalidoskópico del Renacimiento. En breve, crear un estado de ánimo, investir a la imaginación con un peso tan grande de hechos, figuras, colores, que nuestros razonamientos acostumbrados ceden el paso a una luz más lúcida, a una sensibilidad más salvaje, a un modo de pensar más simple, que nos dará nuevos ojos y oídos y nos permitirá entrar con comprensión a la vorágine del siglo XV: Para hacer un juicio sobre un grande hombre uno casi necesita esa facultad llamada por los padres espirituales "discernimiento de espíritus", pero no para juzgar si es un demonio llamado del espacio exterior u nángel de luz, pero más bien para adquirir cierta intuición de su grandeza. Un grande hombre, un verdadero grande hombre, es siempre superior a su obra. Su genio es la potencia que se torna actual en sus secciones, pero sus acciones nunca son un verdadero índice de la potencialidad, del poder, en el cual subyacen. La diferencia entre el grande hombre y la norma consiste precisamente en esto— el grande hombre es siempre superior a sus acciones: es un pozo de inexploradas posibilidades. Lo logrado por él emana de su ser íntimo que se exterioriza en una variedad de expresiones. La personificación de esta norma, despreciada por Dios y por el Diablo, son sus secciones El es sus propios actos, y, nada más.

Para poder describir a una persona de la magnitud del Papa Alejandro, se debe primeramente tantear las tremendas profundidades de su personalidad. Toda persona histórica habita entre sombras, y de esas sombras, sutiles sugestiones de cosas, vagos aspectos de acciones todavía no realizadas, podremos frenar un cuadro compuesto de las fuentes de poder que alimentaban el espíritu de este notable Padre de reyes y príncipes. Juzgarlo es imposible; ¿quién puede juzgar a aquél que se halla situado a tan terrible altura, parado entre Dios y el hombre?

La concepción histórica en cuanto al cumplimiento de un destino, este sentido de predestinación, corre a lo largo de todo el Viejo Testamento; Noé profetiza la caída de Ninive, en visión terrorífica Lot contempla la hecatombe de Sodoma y Gomorra; el profeta Samuel aparece cual ira vengadora en casa de los pastores de Judea, y en santo éxtasis unge al niño David, Rey de Israel. Ese mismo pacto entre el Dios de los Ejércitos y el pueblo escogido es algo que mira hacia el futuro. El nuevo pacto, sellado con la sangre del Cordero, es simplemente una promesa futura que apunta hacia lo desconocido.

Un sentido de predestinación, que no implica necesariamente el de "orientación", puede ser analizado por el historiador en la vida del genial pontífice. ¿Quién puede ser capaz de negar que la Providencia escoge en ocasiones ciertas personalidades elegidas para realizar una determinada tarea? La trama y urdimbre del Destino marca una melodía sin ritmo que carece de belleza y cadencia, pero así y todo forma un diseño en el telar de la historia, lleno de vigor, vida, y fulgido esplendor. Alejandro se ajusta a una situación histórica, ofreció una respuesta a un problema histórico-crucial de la iglesia universal. A pesar de todo, quizás los Borgia fueron elegidos. Si, quizás fueron elegidos, quizás...





Lucrecia Borgia según un cuadro de Pinturichio.

El Codiciado Premio

El Pulitzer fué establecido lógicamente por el difunto Joseph Pulitzer para honrar "una obra americana, preferentemente original en su origen (sic)". La selección la realizan dos miembros, secretamente elegidos, que reciben alrededor de $250 anuales y se cambian cada pocas temporadas. Nadie sabe quiénes son y las conjeturas sobre sus personalidades varían cada año con la selección. El jurado es elegido por la Universidad de Columbia, uno de sus integrantes representando la práctica académica, el otro la técnica profesional, es decir: un profesor y un crítico. Entre el primer día de abril y el último de marzo del año siguiente, muy cerca de cincuenta espectáculos son presenciados anónimamente por estos dos poderosos e inapelables jueces y para los primeros días de mayo se da a conocer la selección de la mejor pieza americana.

¿En qué consiste el Pulitzer? En una suma monetaria que en la actualidad ha disminuido a 500 dólares. Pero lo que cuenta como siempre es la fama que tal elección comporta y lo que es más importante, lo que representa para la taquilla del teatro. "Experiencias del pasado me enseñan que un Pulitzer puede mantener a una obra fracasada en la escena por cuatro semanas más" dice Russel Crouse, autor y productor. Desde 1918 en que se otorgó el primer Pulitzer hasta los actuales momentos, las cosas no han marchado siempre a buen viento. Por ejemplo, en 1935, el Pulitzer recibió un duro golpe al establecer los críticos teatrales de Nueva York su premio anual como competencia, pero en verdad las discrepancias son más superficiales que reales: en los últimos diez años, siete veces han coincidido en sus opiniones. Nada de particular tendría que en 1959 re repitiera el fenómeno alrededor de "J.B."

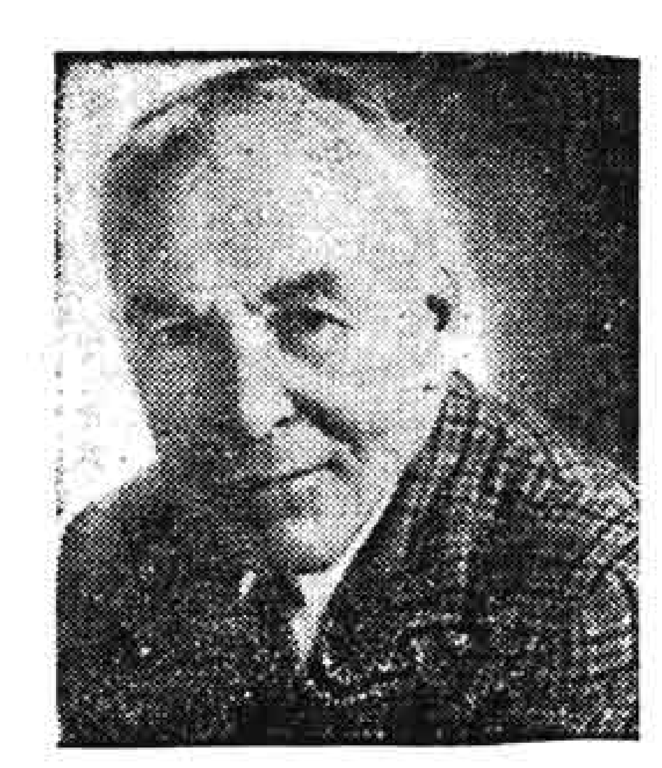
El jurado de sólo dos miembros no siempre es la última palabra. Ofrece sus sugerencias a una Junta de catorce personas que comprende periodistas y editores, quienes a su vez están en su derecho de aceptar la selección de los dos del Jurado o ignorarla, haciendo otra nueva. Pero tal cosa es bien rara y generalmente el jurado y la Junta asienten en una misma selección. Por cinco ocasiones, 1919, 42, 44, 47, y 51, no ha habido acuerdo entre ambas partes y el Premio ha sido declarado desierto, pero entre 42 selecciones, es una cifra bien pequeña. En 1940, hubo un conato de escándalo, cuando William Saroyan, el más inocente de los autores americanos, rechazó el Pulitzer a "El momento de tu vida" por estimar que la misma no lo merecía y por estar en desacuerdo con todo "tipo de premio, especialmente si era en metálico". Pero los productores de su obra se olieron el reclamo publicitario del trofeo y continuaron explotando el filón comercial del Pulitzer en la propaganda y las vallas desplegadas, hasta que el autor tuvo que plegarse a las exigencias económicas de Broadway. Hasta el momento su actitud es única con respecto al premio.

El record de los Pulitzer lo tiene O'Neill con cuatro, uno de ellos en 1957, cuatro años después de su muerte, pero todo el mundo está de acuerdo en que mereció por lo menos un par de premios más; Robert Sherwood igualmente fallecido, le sigue con tres y Thornton Wilder y Tennessee Williams continúan con dos por cabeza respectivamente. Son los únicos que amenazan actualmente la cifra de O'Neill, especialmente el segundo que todas las temporadas estrena por lo menos una comedia de calidad.

Muchos han estimado que los Pulitzer son esencialmente un trofeo universitario y que no cubre los distintos aspectos artísticos del teatro en Nueva York, al seleccionar sólo la obra literaria y no actores, directores o miembros del equipo teatral. Pero lo cierto es que los Pulitzer siguen siendo hasta la fecha la máxima aspiración en Broadway. Es algo así como la protección profesoral a una actividad que en el pasado ha sido vista, especialmente en círculos puritanos, como algo más cercano al diablo y sus vicios que al arte y la decencia profesional. En 1925, cuando "Sabían lo que querían" de Howard ganó el trofeo, hubo algo así como un escándalo entre las familias más aristócratas de Nueva York: la obra narraba la historia de un cornudo, contento aunque no apaleado, que acepta su situación y el hijo apócrifo que le brinda su esposa. Esa no era una obra que contribuyera a las buenas costumbres americanas, dijeron las comadres, pero finalmente cedieron y desde entonces la manga de la moral se ha ensanchado en el horizonte teatral de los Estados Unidos.

ARCHIBALD MACLEISH

nacido en 1892, poeta dramático, autor de dramas radiales en verso y de "J. B." ganador del último Premio Pulitzer...

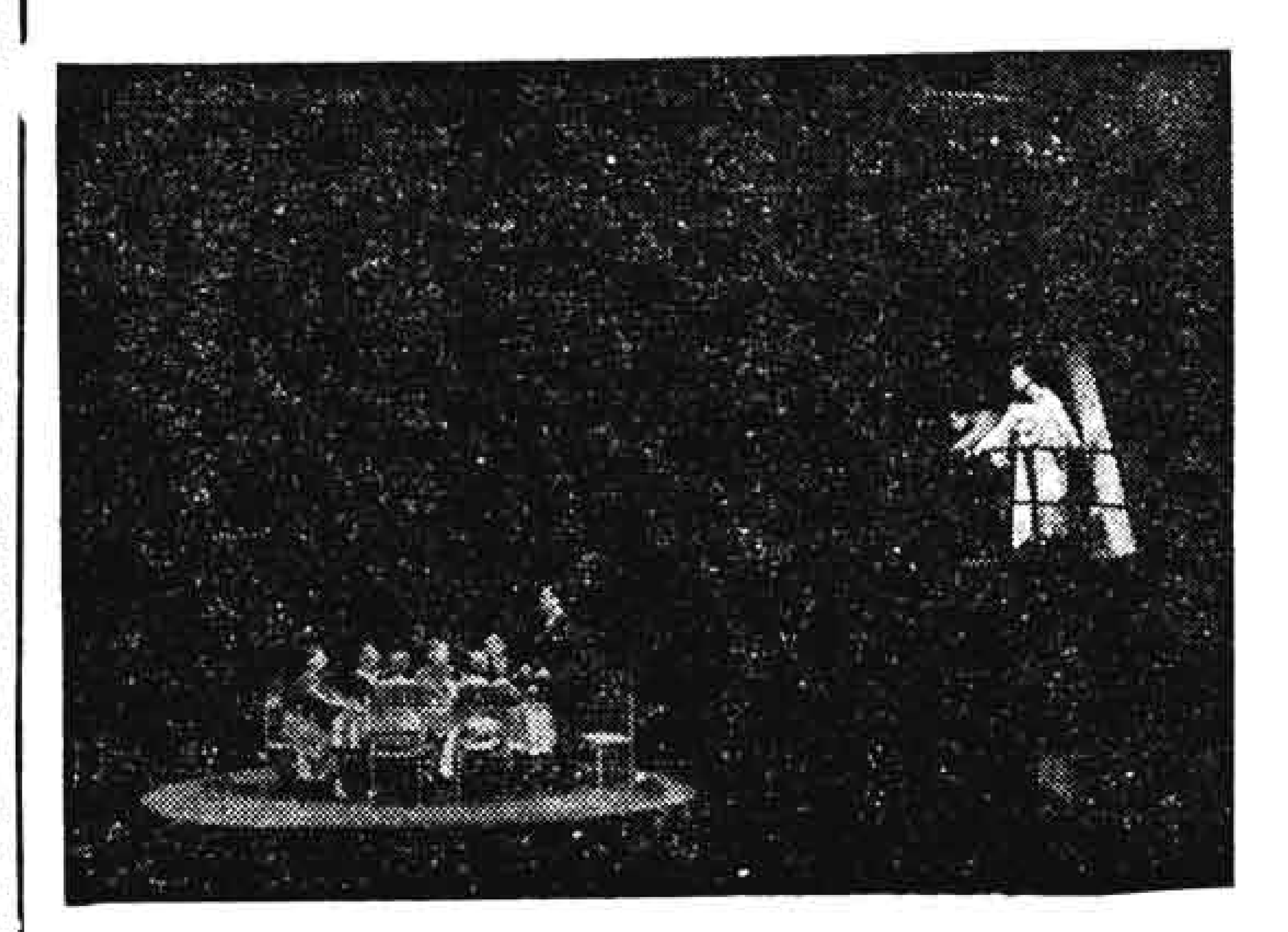


Un "J.B"

"Hubo un varón en tierra de Hus, llamado Job; y era este hombre perfecto y recto, y temeroso de Dios y apartado del mal".

"El mundo es un escenario y todos somos actores" dijo Shakespeare hace ya más de trescientos años. Y muchos cientos de años anteriormente, un desconocido poeta de una raza oscura y perseguida dejó un inmortal documento de la lucha del hombre por su supervivencia en el mundo: el libro de Job, ese paciente hebreo que recibe todos los males sin saber si la falta está en él o se trata de un castigo de un Dios injusto y dado a martirizar a sus fieles. En 1959, ambas ideas se han confundido en un todo que responde al nombre teatral de "J. B." de Archibald MacLeish y que acaba de ganar el 42 Premio Pulitzer con que la alta cultura americana premia a los autores dramáticos de su país.

MacLeish es un poeta, uno de los pocos que en los Estados Unidos han realizado incursiones a la escena para levantar el nivel general literario del teatro americano, más dado a la prosa común que al verso minoritario. Su primer aporte al género es "Pánico" que trata significativamente del crack bancario de los años 30; sólo que mientras para otros autores este hecho económico habría de llevarlos a crear el teatro social, para Mac Leish es un acontecimiento aislado que no marcaría un derrotero fijo en su obra. La influencia en su teatro pertenece pues





Zuss y Nickles toman las máscaras de Dios y Satanás para tentar a J. B., es decir, al hombre...

Los Pulitzer que han sido

1918.— ¿Por qué casarse? de Jesse Lynch Williams.

1919.— Desierto.

1920.— Más allá del horizonte de Eugene O'Neill.

1921.— Miss Lulu Bett de Zona Gale.

1922.— Anna Christie de O'Neill

1923.— Icebound de Owen Davis.

1924.— Hell-Bent for Heaven de Hatcher Hughes.

1925.— Sabían lo que querían de Sidney Howard.

1926.— La mujer de Craig, de George Kelly.

1927.— En el seno de Abraham de Paul Green.

1928.— Extraño Interludio de O'Neill

1929.— Escena Callejera de Elmer Rice

1930.— Los verdes pastos de Marc Connelly.

1931.— La casa de Alison de Susan Glaspell.

1932.— Of thee I sing de Kaufman, Morrie Ryskind y Ira Gershwin.

1933.— Ambas vuestras casas de Maxwell Anderson.

1934.— Hombres en blanco de Sidney Kingsley.

Llamado Pulitzer

por RINE R. LEAL

más a O'Neill que a Odets, más a la metafísica que al marxismo. Pero en la década de la depresión, es decir hasta la entrada de su país en la guerra, Mac Leish sintió la presión de su tiempo y creó una serie de dramas poéticos sobre los problemas del momento que hallaron su cauce normal en la radio: "La caída de la ciudad" por ejemplo fué radiada por la Columbia Broadcasting System (CBS) el domingo 11 de abril de 1937, entre las siete y las siete y media de aquel atardecer, que puede señalarse históricamente como el nacimiento del drama radial en verso. En el reparto, en el rol de la voz del anunciador, aparecía un tal Orson Welles, que en breve tiempo aprendería las posibilidades dramáticas del nuevo medio y asombraría a medio mundo con la invasión de los marcianos.

Ese mismo año y nuevamente en el radio, MacLeish presentó una versión condensada de "Macbeth" y en 1938 con "Ataque aéreo" precursaria muchos de los horrores que la guerra en España había puesto al descubierto, es decir, la importancia en que se encuentra el hombre para detener la destrucción en masa de los no combatientes y el sentido de maldición bíblica que tienen las bombas con su mensaje de fuego y azufre cayendo desde las nubes. La guerra llevaría al poeta a ocuparse de la humanidad no como fuente de relaciones sociales, de normas políticas, de intrigas económicas, sino como un elemento vivo en diálogo con Dios.

"J. B.", es decir, Job, estaba ya en camino del escenario, pero se necesitarían veinte años para que arribara.

El Americano Bíblico

Sólo que este Job es un héroe de nuestro tiempo, cuyos hijos participan en carreras de automóviles, sufre las radiaciones atómicas y teme quedarse sin trabajo: es un hombre bíblico que viste a la usanza occidental, cena con su familia en torno a una bien dispuesta mesa y acepta con la misma mansedumbre de su abuelo el destino que un poder superior le depara desde las alturas: el autor le describe como "un gran, vigoroso hombre en sus medianos o finales años treinta".

El escenario de la obra es un circo, donde el globero y el vendedor de rositas de maíz tropiezan con las máscaras de Dios y Satanás y planean una vez más jugar el torneo eterno entre el hombre y Jehová. Hablando sobre el escenario de la pieza, su escenógrafo Boris Aronson ha dicho: **"En la pieza de Mac Leish el mundo es un circo. Debido a eso traté de eliminar el arco del proscenio. No usé cortinas ni telones. En un circo el telón nunca se usa; un circo es un espectáculo continuado. Y la historia de Job es una que ha sucedido antes y que sucederá una y otra vez. El toldo dèl circo representa la seguridad y la protección para Job. Cuando se desploma y J.B. está solo, él se encuentra totalmente solo en medio del espacio, solo en el universo entero".** No es difícil ver la relación simbólica que existe entre esta pieza y todo el trabajo portentoso de O'Neill, en sus deseos de superar las limitaciones realistas del teatro.

Las plagas bíblicas comienzan a descender sobre este americano moderno. Dos hijos mueren en un accidente, otro en la guerra, una hija es asesinada y las pústulas aparecen como resultado de las radiaciones atómicas sobre J.B. Los dos empleados del circo desde una empalizada, dirigen la acción y tientan al héroe como Dios y Satanás discutieron sobre el hombre miles de años antes: Joseph Wood Krutch, en un ensayo sobre esta pieza para el número de agosto de 1958 de "Theatre Arts" dice que **"Mr. Zuss y Mr. Nickles... reaparecen de tiempo en tiempo para comentar la acción y para mi forman los personajes menos satisfactorios y el artificio menos logrado de la obra, en parte porque son las más convencionalmente noconvencionales figuras, con obvias reminiscencias de Pirandello y concebidas en una moda que recuerda los siniestros y mediocómicos payasos de Beckett y otros surrealistas contemporáneos"**

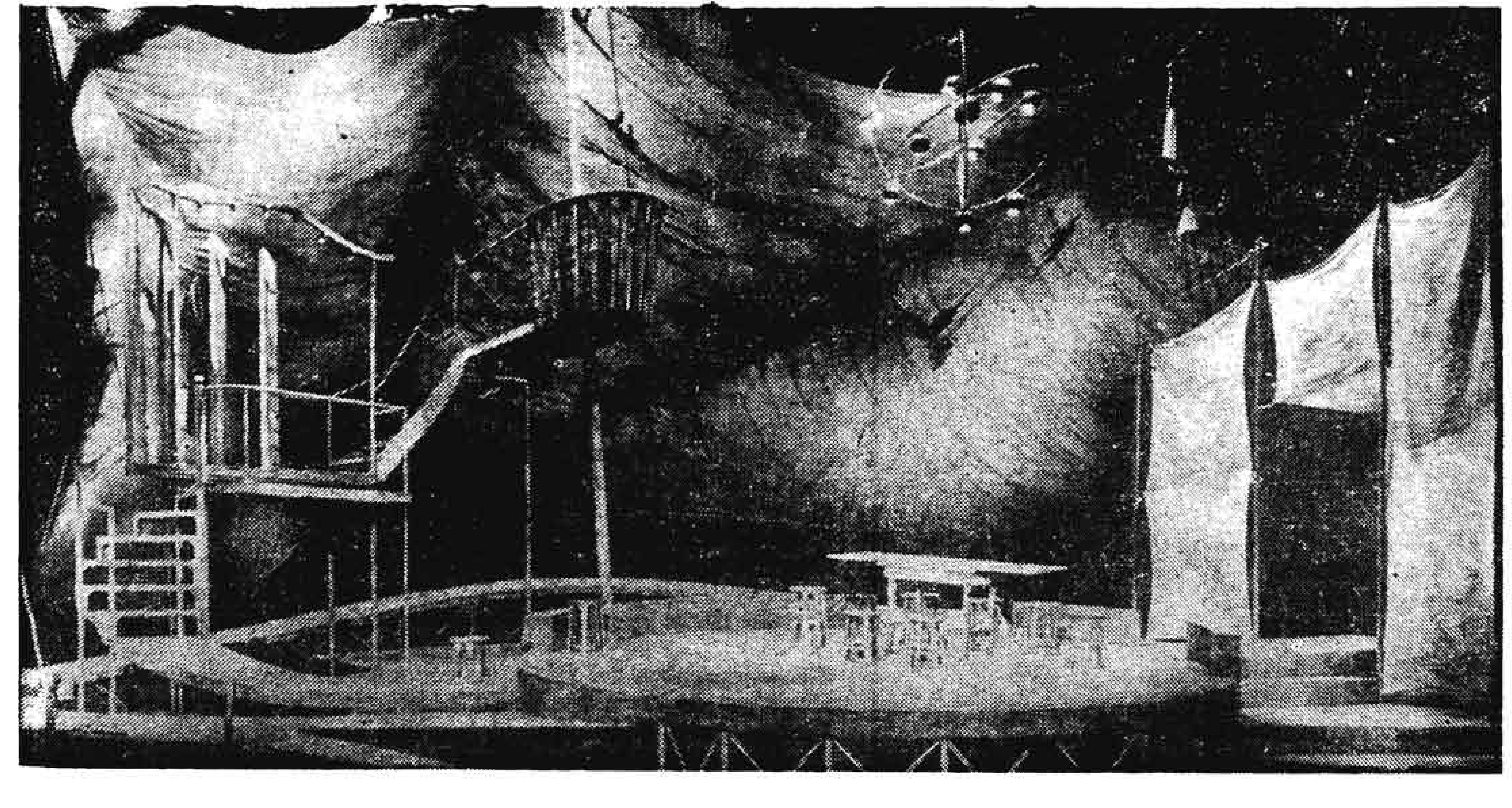
¿Es Dios Malvado o la Sociedad?

Pero J. B. soporta todo con la entereza y la paciencia de un Job moderno y al final Nickles arroja su máscara de Satanás y aprende que el hombre triunfa por sobre sus propias desgracias, porque el fin y al cabo, él es fruto de esa desgracia. Sólo que si Dios existe, es un Dios de maldad y si no existe, entonces el Universo es una masa de dolor sin significado. MacLeish no pretende simplemente dar una versión cristiana de los males del hombre moderno, sino señalar la grandeza de la raza humana capaz de levantarse por sobre el holocausto de su desastre, poseedora de la habilidad para vivir frente a las amenazas de destrucción, como ya lo estableció en 1942 "Por un "Pelo" (The skin of our teeth) de Thornton Wilder, ganadora también de un Pulitzer.

Cuando Wilder estrenó su farsa expresionista, los Estados Unidos estaban en una cruel guerra por su supervivencia como potencia imperialista y la obra fué aceptada como una prueba de que todo saldría bien y que del mismo modo que el hombre ha sobrellevado victoriosamente sus derrotas iniciales, el país saldría de la contienda bélica con nuevas fuerzas. Así fué en efecto y las fronteras de los Estados Unidos saltaron del Atlántico y el Pacífico a Berlín y Tokío. Ahora "J. B." consagrada con otro Pulitzer, renueva las esperanzas de que a pesar de las derrotas de la guerra fría, el hombre americano saldrá una vez más ganador y que recibirá al final todos sus bienes y sus frutos. La humildad, la metafísica de MacLeish y sus versos no hacen otra cosa que alejar el espectro de la bomba atómica cayendo sobre Sodoma y Gomorra, sobre Washington y Nueva York.

En el antiguo Testamento, Job conversaba con Bildad Suhita y éste le respondía a sus preguntas:

"¿Cómo pues se justificará el hombre con Dios?
¿Y cómo será limpio el que nace de mujer?
He aquí que ni aun la misma luna será resplandeciente,
ni las estrellas son limpias delante de sus ojos:
¿Cuánto menos el hombre que es un gusano,
Y el hijo de hombre, también gusano?



El escenario de la obra es un circo que representa el universo...

Los Pulitzer que han sido

1935.— La solterona de Zoe Akins.

1936.— Deliete de un Idiota de Robert Sherwood.

1937.— Vive como quieras de Moss Hart y Kaufman.

1938.— Nuestro Pueblo de Thornton Wilder.

1939.— Abe Lincoln en Illinois de Sherwood.

1940.— El momento de tu vida de Saroyan.

1941.— No habrá noche de Sherwood.

1942.— Desierto.

1943.— Por un pelo de Wilder.

1944.— Desierto.

1945.— Harvey de Mary Chase.

1946.— Estado de la Unión de Lindsay y Crouse.

1947.— Desierto.

1948.— Un tranvía llamado Deseo de Williams.

1949.— Muerte de un Viajante de Miller.

1950.— Al sur del Pacífico de Richard Rodgers, Hammerstein y Logan.

1951.— Desierto.

1952.— La urraca de Joseph Kramm.

1943.— Picnic de William Inge.

1954.— La casa de te de la luna de agosto de John Patrick.

1955.— La gata en el tejado de zinc caliente de Williams.

1956.— El Diario de Ana Frank de Goodrich y Hackett.

1957.— Viaje de un largo día hacia la noche. de O'Neill (póstumo).

1958.— Angel, mira hacia el hogar de Ketty Frings, sobre la novela de Wolfe.

1959.— J. B. de Archibald MacLeish.

Oda Básica

TODO PARTICIPA en esta angustia que nos ata
al corazón endeble de la tarde. Sus infaustas luces
nos devuelven las imágenes del cielo.
En el himno, el surco de la noche.
Deslizamos signos impermeables. Detenidos
en la piel que nos limita. En las aguas de la noche
que se imanta en los poros de la sangre.

Pretendemos elevar nuestras imprecisas voces.
hacia el centro mágico del cielo. No responde:
sus compuertas y sus claves misteriosas
niegan todo lo posible. Yacen en lo alto del espanto
y del crujir de sueños. En la arteria fría y recta
desde donde el grito colectivo de los puños
hiere las cenizas en que hemos transformado
las ciudades del espíritu.

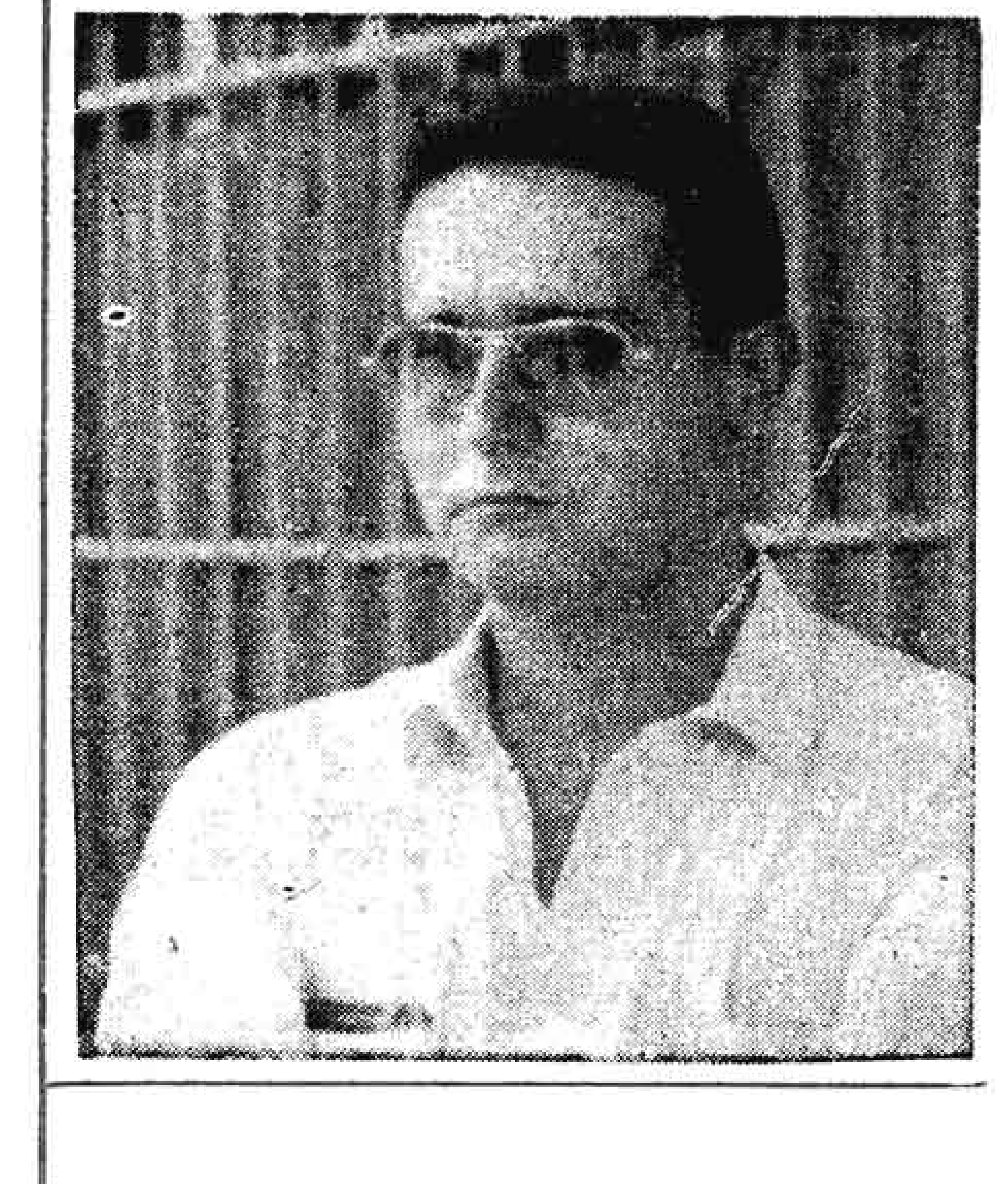
Luego, las cadenas inflexibles. Los herméticos motores
que eslabonan brazos, vísceras y rostros diluídos
a las fábricas del crimen.
No hay un surco. ¿No hay un surco que redima el hambre
de todas las ciudades? ¿No hay un sol que espante
todas estas máscaras, todas las acciones cotizadas
en el nervio cósmico del látigo mortal, construído
en cárceles totales?

Lejos, ya se intuye el mapa de los presentimientos.
Las flautas, de la vida. Lo probable de la Historia.
El tractor que constituye el surco de la Patria.
Los arados en la siembra primordial de nuestras claridades.

Lejos, desde el grito de la tierra, las palabras de la sangre.
Los discursos de la savia. La música que tiende sus espuelas
El pueblo y su desfile sustancial. Las banderas y sus lanzas.

LA Habana, 10 de mayo 1959.

Desfile de la Sangre Joven



Branly —Roberto Branly— nació en La Habana. En 1930. Tiene dos libros publicados: "El Cisne" y "Las Claves del Alba". Ha editado poemas en las revistas "Ciclón" y "Humanidad". Y en los periódicos, "Mañana", "Mañana Libre", "Diario Libre" y en las páginas 'Nueva Generación" y "Revolución en el Arte y la Literatura" de REVOLUCION. Fundador del Grupo "Arquipiélagos". Algo de su poética ha sido declamado en un recital poético, en Bellas Artes, hace un mes, y leído por el autor hace dos semanas en el Primer Festival de Arte Nacional de la Libertad.

Bachiller en letras, actualmente estudia periodismo. Ha colaborado en "Carteles" y REVOLUCION. Reportajes y comentarios.

Réquiem Primordial por César Vallejo

**LA SANGRE mezcla sus fusiles
sus atrincheradas cuerdas,
cuando tú, erguido César,
te paseas entre el polvo de la muerte.**

**Luego tus palabras que te brincan desde el tórax
—desde las pupilas con que escalas las páginas del cielo;
desde el ánfora en que bebes el acíbar de la raza—,
tus hieráticas figuras que moldean el azar del verbo
hieren, fluyen, danzan entre riscos y ciudades derruídas.
Pero son baldosas de la carne en futuras patrias.**

**César entre el aire que te escalda.
César entre el humo, el sol ahogado;
entre cementerios fosforados. César:
rifle que al metal se pudre en rimas imprecisas...
César de la sangre que te late indefinida.
César de los látigos de azúcar cuando estallas en la tarde.
Cuando estallas en papel y fiebre.
Cuando estallas en granadas, minas, empresarios, indios;
kerosén de obreros asfixiados en murales y poemas.
Y en la tierra bombardeada entre suásticas, desfile y rufianes.**

**César, enemigo del azul que esconde cámaras de gases.
Enemigo de discursos nazis, propagandas y falanges.
Porque viste, claro cómo el toro nubla sus raíces.
Porque en voz te diste en frentes múltiples.
Junto al estudiante y sus brigadas del atlántico insepulto.
Junto al escritor y al carpintero que sus nervios yerguen
cual cuchillos y guitarras.
Junto a las estrellas escarlata de la sangre nueva.
Junto al pueblo muerto en el espanto de las bayonetas...**

**César, por tu cráneo fértil las eléctricas mareas
te salpican huesos centelleantes de fornida savia.
Por el resto de tu sangre el barro engendra nuevas formas.
nuevas luces en tu voz cerrada.
Pero abierta al libre sol de un pueblo que alimenta
tus imágenes, tus tiernas frases, tu constante angustia...
...pero que construye un manantial de yunques.**

La Habana, 7 de abril de 1959.

HEMOS comprendido que en el salto cósmico reside la historia de las formas, que la sangre joven siempre expande el recio bienestar del (yunque

Pero hemos silenciado nuestras fuerzas mágicas,
nuestras lágrimas de estar en torno al centro de la vida
y nuestras apetencias de brutal angustía
en tanto que soñamos signos leves

Pero hemos aprendido, justamente que no somos divisibles.
que somos, como el árbol, contingentes. Como la semilla incierta.
Porque somos la experiencia de cien siglos de fracasos y de aciertos.
Como él mismo cielo devastado por la lluvia;
como el seco sol que aplasta nuestras turbias calles interiores.

Y es que en fin de cuentas somos un azar que esfuerza su tensor de (espejos
y sus flechas lívidas, vitales, predispuestas a clavar su filo
en medio de inflexibles carnes.
Porque somos la bestial aurora de los tiempos venideros.
Puentes: simples ruedas óseas y objetivas
en que ríos, fiebres y huracanes inmutables nos navegan las arterías.
Nos conducen como hormigas.
Nos instalan en suburbios. Y con máscaras audaces
nuestros ojos pueblan de palabras imprecisas.

¡Que ya somos el taller y la herramienta con que nos moldean
nuevas vestimentas proletarias!
Y no somos número ni estrellas ni tractores celestiales.
Y es que es necesaria una reforma que ilumine nuestras manos,
que la tierra nos conduzca al fiero manantial del aire,
para que sepamos ser nosotros mismos
y poder, entonces, vernos puros, esenciales y perfectos.

La Habana, 1o. de Abril
de 1959.

POEMAS DE ROBERTO BRANLY

Un Verde Son Para la Yerba



SON DE ARIDOS: refleja las sabanas de la arcilla
y el tatuaje gris del aire
por el áureo páramo que impulsa las palabras de la tierra
y su fresca gravedad incierta.
No las leves flautas de la yagua,
en la quieta orilla donde el cielo corta sus raíces
cuando el ave surge de su lento trino
en la siesta virgen del tractor pausado,
sino el trote de la tarde que fustiga sus distancias
hacia el polvo medular que crece en impresas guardarrayas.

Los espejos siembran los sonidos del realengo,
en la forma exacta con que el árbol
por sus puras ramas juega al manantial,
mientras el yarey cobija sus guitarras en la sombra
donde el arco de la caña siega trillos
y concisas talanqueras;
donde el surco ignora sus estrías
y el batey deviene décimas en fuga
con la rancia nube que al azul resbala
sobre latifundios devastados a un azar de vaporosas guardarrayas.

Son de áridos: la piadosa imagen de la luz oscila;
no retorna en el olfato de la lluvia.
Sus silencios coloniales desconciertan.
A sus cáscaras invade la humedad obscura del rocío.
Porque adentro, las arenas de la noche, la veloz espiga
—sus arterias rígidas de estrellas —y la roja espuma de la savia,
cuando trepan el perfil del ritmo que ciega el tiempo del arado,
tuercen yugos y potreros,
las viscosas músicas del río
y los signos cardinales de la aurora...

La Habana
22 de abril
de 1959.

LOS CAYOS DE LA NOCHE

por Silvano Suárez

"Cuando uno deja atrás los canales, el mar es bueno y claro y se ve el fondo. Más allá viene la cayería que sale de Hicacos. Entre los cayos corre el agua limpia y más allá está el Canal Viejo de Bahamas. Es agua de muchos peces, grandes de verdad. Para cogerlos hay que salir bien afuera, hasta donde ya no se ve la costa".

—Cuando tengas una calva como la mía serás hombre...

Los tres lo miraron como si se tratara de un objeto inverosímil.

—¿Y esa flor roja, para qué? Ya pasó el Día de las Madres, dijo el más alto.

—Es para las madres de los que me preguntan.

La mirada de los tres siguió cayendo pareja sobre Alvarez.

Le perdonaban la vida, lavados de todo resentimiento. Alvarez era un pavo viejo, sin plumas, y su enfermedad terminaría por llevárselo cualquier día de Dios. Era una enfermedad de adentro, que le había raspado las vísceras en silencio mientras se hacía discretamente adinerado y vendía el alma y hacía su propia filosofía de vender almas.

Los otros tres no lo respetaban.

Alvarez no comprendía por qué ahora, al cabo de los años, se había puesto de moda la candidez y las verdades de fábula. Sería una moda. Tendría que pasar. Alvarez esperaría con su enfermedad, su confusión y su aprendizaje inútil de mala persona, de irónico, de viejo tonto.

Los viejos no sirven para nada. Los viejos deben morir.

—Es curioso, —comentaba Pedro, —cómo ha podido escribir todas esas canciones.

Hablaba Pedro de un homosexual con su amigo René de la Guardia. Dijo René: —No se las escribió a ninguna mujer.

Y sin embargo pensaba Pedro, hay pasión en ellas. Tienen sentimiento. Siempre me olvido de quien la compuso cuando la oigo. Pedro creía que el sentimiento era el mejor vehículo de comunicación entre los seres humanos. Ser un profesional y tener sentimiento y ponerlo en lo que uno hace... Pedro pensaba en todo ésto con enorme concentración. Y, encima de todo, cobrar por ello... cobrar por ello, pensó Pedro.

Pedro no había dado evidencias en su vida de haber sentido (o lo que sea que la gente quiere decir cuando dice sentir) mucho. Pedro hablaba del sentimiento, sin embargo, y su amigo René de la Guardia le siguió escuchando con su vaso en la mano y la mirada fija en un letrero que decía "CUP LOLITA".

Entraron dos rebeldes y vinieron hasta el mostrador.

—Dos Coca-colas.

Más allá del cristal, desde el puesto de café, Alvarez observaba a los rebeldes. Eran dos muchachos jóvenes, sin barbas, de largos cabellos.

—Hay esa otra canción... —estaba diciendo alguien que se sentaba ante una de las mesitas de formica. —¿Cómo es? ¿Cómo es? La tengo en la punta de la lengua...

—Sí... —dijo su compañero, como si dijera "Nada".

—Hoy por la tarde la estaba cantando.

Le mortificaba no recordar la canción. Perdía la confianza en sí mismo a cada fallo de su memoria. Ahora la situación se le hacía angustiosa: no encontraba otra cosa que decir; nadie se acercaba a la mesa; la tierra no se abría en dos; seguía sentado con cara de estúpido y el otro lo miraba dándose cuenta de todo ello.

Antes había en este lugar otro ambiente. Estaban los pullman. Uno se sentaba y se hundía y se tomaba su cerveza con toda paz. Eran demasiado cómodos y la gente permanecía allí más tiempo del necesario. La nueva gerencia había traído las mesitas cuadradas, de formica, y las sillas de metal. Lo habían pintado todo de amarillo y naranja y verde violento y ya no hubo quien se sintiera bien allí. Poco a poco, sin embargo, la gente lograba untarle un poco de humanidad a las paredes antisépticas.

Tarareaba el otro: "No puedo ser feliz... No te puedo olvidar... Siento que te perdí..."

—Creo que esa es... ESA ES.

—El otro asintió. Sabía desde luego que no era esa.

Por la calle abajo se hunde uno en el camino del Malecón. Antes no daba gusto cogerlo, porque había mucha policía y desconfianza por allí.

(Una noche estaba con ella, a las cuatro y media o las cinco de la mañana. Sentados en la máquina estábamos los dos. Llegaron tres carros con policías y gente del Gobierno. Se bajaron rápido y entraron en el garaje de enfrente. Cada uno tenía una ametralladora. El miedo me inmovilizó. —Estáte tranquila, —le dije,— no mires para allá.

La voz me sonó muy serena. La voz a veces me responde bien.



Nos habíamos quedado quietos, yo endulzado de ella.

Los del Gobierno se fueron un cuarto de hora después, cada uno con su arma. Me alegré. Había decidido provocarlos si se acercaban a nosotros. Los provocaría, por ejemplo, mentándoles la madre. (Había siempre la posibilidad de que la voz no me respondiera, claro).

Pues por ese camino del mar anduvimos los tres anoche. Ibamos al Casino. Pasó una muchacha cantando sola y Genaro le dijo que necesitaba un psiquiatra.

—No, —dijo ella, —soy una persona muy normal. Usted sí necesita uno.

—¿Por qué? —preguntó Genaro, encantándose.

—Pues porque tiene cara de loco.

—¿Yo?... ¿Por qué dice éso?

—Perdone, —dijo ella, seria, —no quise ofenderlo. No me entienda mal.

—¿Por qué voy a entenderla mal? Usted dice que tengo cara de loco, a ver...

—Lo dije en broma.

—¿Por qué?

("Por qué, por qué" Las perdía con aquello de "¿por qué?")

—Bien, la perdono ¿qué hace usted por aquí a estas horas, sola?

—Nada.

Se sonrió entonces con tanto gusto que sentí deseos de ser su amigo.

—¿Nada?

—Me gusta pasear sola.

—¿Sola? ¿Siempre? ¿Por qué?

—Bueno... a veces. A veces si es Carnaval uno puede encontrarse con alguien y conversar, siempre que sea una persona decente.

—A usted le gusta conversar, ¿eh?

—Mucho. Bueno, a veces...

Se reía con tanto gusto que sentí deseos de ser su amigo.

—¿Por las noches?

—Y hasta por la madrugada.

El otro y yo apretamos el paso, dejándola a ella atrás con Genaro y sus porqués.

—Genaro necesita un psiquiatra, —dije.

Fue entonces que pasamos por delante del garaje y recordé aquella noche que estaba con ella en la máquina y los del Gobierno vinieron con sus armas al garaje de enfrente.

Seguimos de largo por delante del cabaret. Una amiga nuestra salía por la puerta de los artistas. Nos detuvimos. Cruzó la calle y vino hasta donde estábamos.

—¿Dónde van?

—Al Casino.

¿Quieres venir?

—Tengo hasta la una y cuarto. ¿Me pagan la comida?

—Tú pagas la comida. Yo pago los tragos.

—¿Van al Casino?

—Sí.

—¿Quieres que busque otra muchacha y vayamos los cuatro al Casino a ver el show?

—Bueno, está bien.

No nos divertíamos. Estábamos en la barrita del Casino y no nos divertíamos. Mi amigo vigilaba por una ventana el camino hasta la puerta. En cuanto se acercaran correríamos y nos sentaríamos en una de las mesas. Pagábamos entonces por dos. Si nos sentábamos cuatro de golpe, habría que pagar por cuatro. Mi amigo vigilaba con mucha discreción. No nos divertíamos.

Por el espejo detrás de la barrita veíamos la gente que tomaba. Tres, cuatro americanos. Una mujer que se parecía a Ana Berta Lepe. Dos mujeres tomando solas. Una era fea. Las dos miraban hacia nosotros y estallaban de risa.

Las dos mujeres que estaban tomando solas eran intocables.

Tendríamos que pagarles muchos tragos. Una era fea. Esto lo decía mi amigo y me parecía razonable.

La mujer que había estado conmigo en la máquina aquella noche (a las cuatro o las cinco de la mañana) de los hombres del Gobierno y sus armas, iba por las tardes a la barrita.

Yo sostenía el trago y con la palma de la mano acariciaba el mostrador. No me iba a divertir si pensaba en ella. De todas formas, mi amigo y yo no nos divertíamos nada.

Recordé que uno de los dos (ella o yo en aquella época) había dicho que los viejos deben morirse y no ponerse en el camino de los jóvenes. Se habla de la muerte así, que toca a la puerta y llama y es la Pelona y los muertos se van de rumba. La muerte es otra cosa. Uno no la desea de verdad para ninguno.

Cuando fuimos a tirar con el rifle yo estaba muy nervioso. Aquella primera vez estaba muy nervioso. El rifle pesaba nueve libras pero a veces era de aire. Estaba siempre más allá de mis manos frías.

En la posición que estábamos, el negro y yo teníamos que mirarnos a los ojos. El negro parecía ducho en lo del rifle y en todo lo militar, pero yo sabía desde hacía rato que tenía miedo igual que yo. Tenía en sus manos el clip y asentaba las puntas de plomo constantemente. Me ayudó a rodar el martillo hacia atrás. Empujé el clip y solté el marillo. Ahora que tenía la muerte dentro, el rifle se agigantó en mis manos. El negro se acostó de espaldas. Lloraba como loco.

—Dispara, dispara, acaba de disparar.

Se tapaba los oídos.

—Dispara, dispara, —decía y decía.

Yo tomaba puntería. Había dos cuadros delante de mí y no sabía a cuál disparar. Algunos habían comenzado ya y era demasiado tarde para preguntarle a nadie.

El negro gritaba "Dispara, acaba de disparar por tu madre santa acaba de disparar dispara dispara" y se tapaba los oídos y lloraba como loco.

Los tiros sonaban fuerte a mi alrededor. Recordé que no debía ir más allá de la línea de fuego. Convenía tenerlo presente ahora que casi todos estaban disparando.

Apunté al cuadro de la derecha pero estaba tan tenso que terminé con el rifle apuntando al de la izquierda.

El primer fuetazo fue como una patada en una tubería vacía. Se olía pólvora. Como me había demorado tanto en disparar no pude terminar el clip. Tratando de sacar las balas que quedaban el martillo se soltó y me golpeó el índice de la mano derecha. Creía morir del dolor.

—Y ahora me toca a mí —decía el negro,— Sí señor, ahora me toca a mí. ¡Sagrado Jesús, apiádate de este negro!

Ya de noche regresábamos y el negro alardeaba con otros de sus experiencias del día. Yo me sentía desconfiado. Había descubierto que se puede llegar a matón. El negro y yo evitábamos mirarnos, cada uno con la historia del otro, de los primeros momentos. Preferimos no ser amigos jamás.

Cuando nos convencimos de que las muchachas no vendrían, salimos caminando muy despacio. Por la calle Infanta bajaban como piedras desprendidas las gentes de la comparsa. Un chofer de alquiler tiró sobre el mostrador la taza de café y corrió hacia su máquina. Por unos instantes pensé que no podría escapar, pero huyó con un violento primerazo por 25.

La gente de la comparsa pasaba ya. Era un rezago de menos de dos cuadras de largo y no muy compacto. La guerrilla atronaba en el centro. Un hombre y una mujer se miraron, vieron la misma chispa en la cara del otro y saltaron dentro de la arrolladera.

Siguieron por 25 hacia Malecón, pero allí varios rebeldes los detenían. Cruzamos la calle hacia el bar de la esquina.

Pusimos níqueles en la victrola. Tomábamos cerveza.

En realidad pueden salir todos los nuevos que quieran. Yo sigo prefiriendo a Benny. Desde que cantaba con la orquesta de Pérez Prado como un instrumento más. Hubo aquel tiempo en que estuvo fuera de circu-

lación. Luego volvió. En el Canal 4 le vi una noche improvisar como nadie. Se pasó para el público y se divirtia improvisando. Dicen que la voz le falla. Bueno, está bien. Pero le queda el sabor. Sigue siendo, definitiva y rotundamente, el rey de la melodía.

Fue entonces que sonaron los tiros de los rebeldes para dispersar el gentío calle abajo. Es raro oir los tiros y saber que tiran al aire que no se puede matar. Ciertas balas pueden ser amigas. Ahora.

Pasaron tres muchachas del Coro de uno de los cabarets. Una nos preguntó la hora, sin detenerse. Las tres llevaban el paso y tenían hasta la una y cuarto para seguir caminando.

Hablábamos luego de la Reforma Agraria en la otra Cafetería. Esta es moderna de nacimiento y no tiene amarillos peleando con lo humano desde las paredes. Aquí ninguno pelea. Nada choca. Hay americanos del hotel de enfrente, tranquilos, observadores.

Genaro ha regresado; trae cara de culpable. Pronto somos cuatro porque se nos suma Leovigildo, que es entendido en pintura. Se alegra de encontrarnos porque piensa que tramamos algo interesante. Genaro inventa cuentos y dice cosas de la muchacha que se nos cruzó hace un rato. Lo dejamos hacer sus cuentos. Todos, menos Genaro, estamos ya borrachos.

—"Konsomol Pravda quiere decir "Konsomol para qué".

—Pravda, en efecto, quiere decir "para qué".

—Konsomol no sabemos.

—Konsomol que siembra su maíz, que se coma su pinol.

—¿Qué más dijo la muchacha, Genaro?

—La muchacha no dice más nada, por ahora.

—Cuando diga algo más lo apuntas y luego me lo dices. Si no estoy en La Habana, me lo escribes.

—¿Y cuándo te vas?

—No sé.

No sabe.

—Tengo que ir a la Terminal a echar una carta. Así llega más rápido en el tren que sale mañana, ¿ves? No puedo llamar por teléfono porque la asusto a esta hora.

—Cuando te vayas, deja la dirección.

—Pon dos, tres ¿tú también? Si, cuatro Hatuey.

—La última vez que venía para La Habana recogí un barbudo en Santo Domingo. Lo traje hasta el Regimiento Plácido. Allí recogí otros dos y los dejé en Matanzas. Luego tomé la carretera de Madruga que tiene tantas curvas. Llevaba como siete horas manejando seguido y me agarré al timón como a la mismísima vida. No me gusta manejar por carretera de noche. Llegando al Cotorro dí por sentado que allí estaba La Cotorra, que está en Guanabacoa. Estaba tostado. No veía casi. Pero tenía unas ganas tremendas de llegar a La Habana. Fue entonces cuando me dí cuenta de que en La Habana no había nada ni nadie para estarme apurando tanto. Pero seguí manejando sin parar hasta que llegué. Iba al revés. Aquello no tenía sentido. Pero fue como si la sangre se me helara en los brazos ¿entiendes?

A los otros no les interesaba tanto lo que decía, así que me callé.

De regreso a casa, después de pasar por la Terminal, recordaba su carta: "Yo sé lo que tú me quieres, no creas que no lo sé. Yo lo sé porque así mismo te quiero yo. Aguarda un poquito y tendrás el cielo, mi querer. Duerme más. Reza por mí".

La máquina tenía un fallo en el motor. Antes de salir a la carretera (cuando ésto sucediera) la tenía que llevar al mecánico. La máquina ha andado sus kilómetros, pero puede hacer quinientos más y no rajarse en el camino. Puedo contar con la máquina, con mi precaución y mis ganas de llegar. Rezaría por ella antes de dormirse. Sólo sé decir el Padre Nuestro. Rezaré dos o tres Padre Nuestros.

Todo esto lo pensaba camino de casa. Viviendo así, al revés, sentía que estaba envejeciendo mucho.

AIRE FRIO



por Virgilio Piñera

Segundo Acto (Fin)

En nuestro número del 11 de Mayo presentamos el Segundo Acto del drama AIRE FRIO de Virgilio Piñera. A causa de su extensión este segundo acto no pudo ser publicado en su completa unidad. Luego, al dedicar el número del 18 de Mayo a la Reforma Agraria, tuvimos que aplazar el fin de este segundo acto. "Lunes de REVOLUCION" pide excusas a sus lectores por esta tardanza

Don Benigno Les haré una demostración práctica.

L. M.: Pero, Don Benigno: hay niños...

Don Benigno: (dando palmaditas en el hombro de Luz Marina) Siempre estoy a la altura de las circunstancias. No haré nada que no esté dentro del más estricto orden y decencia. (pausa) Por favor, ¿me facilita una silla?

L. M. (mirando a Angel) Las sillas están ocupadas por los niños.

Don Benigno: (acercándose a Pedrito) Este niño bueno me prestará su silla, ¿no es verdad? ¿Cómo te llamas?

Pedrito: Yo me llamo Pedrito y mi papá es más gordo que usted.

Don Benigno (levantando al niño de la silla) Razón de más para que me des la silla: ya verás cuando mi invento esté en la calle cómo tu papá se sentirá más cómodo. (coge la silla y la pone en el centro de la escena).

Angel: Dígame, Don Benigno: a propósito de gente gorda, ¿no estima usted que la abertura de la taza debe variar de acuerdo con la corpulencia o la delgadez de los consumidores?

Don Benigno En mi invento están previstos todos esos extremos. A su debido tiempo hablaremos de ello. (pausa) Por ahora, atengámonos a la demostración práctica. Vean sobre el terreno la comodidad que supone una altura adecuada. (se sienta en la silla) No he realizado el menor esfuerzo; por otra parte están ustedes comprobando que me encuentro cómodamente instalado; lo mismo me sentiría en la mesa, en la oficina, en un tren... (pausa) Pero hay algo más: una vez terminada la función natural ¿me veré obligado a levantarme para apretar el dispositivo que está colocado en el tanque del agua, lo cual, por un movimiento involuntario me llevará a contemplar el triste espectáculo de nuestros propios despojos? an triste contingencia me ha desvelado noches enteras. (pausa) Pensando, pensando dí con la solución: sobre el piso y al alcance de la pierna derecha estará un botón, que al ser pisado por aquélla, provocará la consiguiente descarga, de modo que cuando usted se incorpore de su cómodo asiento, no quedarán rastros del pasado.

Angel: Pero, Don Benigno, olvida usted la purificación del cuerpo...

L. M.: (riendo incontenible mente) Formidable, papá: la purificación.

Don Benigno: (levantándose) En cuanto a la purificación, se vuelve a pisar el botón, y asunto concluído.

Ana: (ingenuamente) ¿Y no puede hacerse todo de un viaje?

Don Benigno: Por supuesto, Ana: eso es a gusto del consumidor.

Angel: ¿Y en cuanto a la abertura de la taza?

Don Benigno: Pues sencillamente, incluiremos en la propaganda este anuncio *Inodoros para gordos y flacos*. (pausa) Ya le he dicho que en mi invento todos los extremos están contemplados. (Pausa) Ahora les mostraré los diseños (los va pasando según este orden: Angel, Ana, Luz Marina; son tres dibujos).

L. M.: Bueno, el gordo o el flaco que puedan comprar su propia casa no tendrán problema, pero, ¿y si por ejemplo, un gordo alquila una casa que tiene un inodoro para flacos?

Don Benigno: Bueno, yo no puedo ir contra el destino.

Angel: Como todo en la vida, tiene sus más y sus menos, pero nadie negará que es un invento verdaderamente revolucionario. (pausa) Don Benigno, tengo una idea magnífica.

Don Benigno: Acepto todas las sugerencias. Creo firmemente que el progreso de la humanidad se debe al concurso de todos los hombres.

Angel: Una vez que su invento esté patentado en el Ministerio del Trabajo, usted se apresuraría a fabricar el primer inodoro funcional y se lo obsequiaría gentilmente al Presidente de la República.

Don Benigno: (con calor) ¡Nunca! Ese perro mulato no es digno de mi invento. Si quiere, que lo compre.

Angel: Es que siempre me olvido que Batista está en la silla. Tenía in mente al doctor Prío cuando formulé mi pensamiento.

Don Benigno: Otra cosa le obsequiaría yo al usurpador. (pausa) Pero no amarguemos esta linda mañana. Mi amigo, vamos a tomarnos una cerveza a la bodega. (pausa) (a Ana) ¿Demora todavía el almuerzo, no es cierto?

Ana: Aquí almorzamos siempre sobre las doce. Tienen tiempo.

Don Benigno: Pues vamos, Angel: una cervecita nunca viene mal. (se dirige a la puerta, Angel lo sigue, y salen).

L. M.: (dando tiempo a que se alejen, a Ana) ¡Increíble! ¡Lo nunca visto! (los niños, que hasta ese momento han estado como fascinados empiezan a pelearse entre sí) ¡Vamos, recojan, que ya es hora.

Luisito: Señorita se lo voy a decir a mi papá.

L. M.: ¿Qué le vas a decir a tu papá?

Luisito Que el inodoro de casa no sirve.

L. M.: Ese señor está loco. El inodoro de tu casa es muy bueno.

Luisito: Usted no lo ha visto.

L. M.: Ni una palabra más. Vamos, salgan todos, y derechito para casa. (los niños salen, la niña se queda; Luz Marina se queda en la puerta hasta que los niños se pierden de vista). Mamá, pero Don Benigno está loco de remate. ¡Y pensar que papá le sigue la corriente!

Ana: Eso sería lo de menos; ya estoy acostumbrada. Pero, ¿qué me dices de la invitación a almorzar? Tu padre vive en la luna. ¿Qué le pongo a ese viejo en la mesa? Hay nada más que sopa y arroz con salchicha. Y no puedo comprar nada en la bodega. El chino no quiere fiar un centavo más.

L. M.: Bueno, chica, haz lo que mejor te parezca, pero no me eches el muerto. Bastante tengo con estas fieras, con la costura y con romperme la cabeza para solucionar lo que no tiene solución. (pausa). Ese viejo cretino, a la edad que tiene se da el lujo de patentar inodoros para gordos y flacos. ¡Está más loco que una cabra!!

Ana: Pero, dime: ¿qué pongo en la mesa? ¿No tienes una peseta para comprar un par de huevos?

L.M.: (estallando) ¡Una peseta! Tú crees que yo doy una patada en el piso y salen las pesetas. ¡Estoy muy cansada de todo esto! El día menos pensado...

Ana: Por lo que más quieras en el mundo, Luz Marina: no grites. Los vecinos...

L. M.: ¡Llámalos! Llama a los vecinos. A ver si ninguno te va a dar la peseta. Siempre estás aterrorizada con la opinión de los vecinos. Pues, chica: que se enteren. (gritando) En esta casa nos morimos de hambre.

Ana: Cualquiera creería que en esta casa no se come.

L. M.: Si tú llamas comida a un asqueroso arroz con salchichas, entonces en esta casa se come. (pausa) Yo sé lo que debo hacer.

Ana: A lo mejor Laura tiene una peseta. La voy a llamar.

L. M.: Pídele a quien tú quieras, pero déjame tranquila. Todo tiene siempre que recaer sobre mí. Luis está en Nueva York, Oscar en Buenos Aires, Enrique, bueno, con Enrique ni hablar, y menos ahora que está cesante. (pausa) Pero oye: esto no se quedará así. No crean que me voy a quedar para vestir santos. (pausa) Aquí uno no tiene derecho a nada; sí, todas las obligaciones, y ningún derecho. Si vuelvo tarde, caras largas; si voy al cine dos veces a la semana, piensan que boto el dinero. Y no voy a cines caros; voy a cines con chinches y mariguaneros; si me hago un vestido; "tienes el escaparate lleno de ropa", si me levanto tarde un sábado, "duermes mucho". (pausa) Oyelo bien: cuando menos te lo pienses me pongo a vivir con el primero que se presente.

Ana (enérgica): ¡Baja la voz! Esto es lo único que me faltaba: oir a mi hija amenazando con vivir en concubinato.

L. M.: No amenazo a nadie; digo lo que pienso. Y lo voy a hacer.

Ana: ¿Quieres callarte de una vez? Lo que pasa es que tienes los nervios de punta. Debes ir a la Quinta.

L. M.: Sí, a la Quinta a buscar seconal. Es una solución mejor que la del querido.

Ana: No provoques a Dios.

L. M.: ¡Qué oigo! No provoques a Dios, y Dios se pasa la vida provocándome. (pausa) Sí, provocándome; así como suena. Pues me va a encontrar.

Ana: Eso mismo le vas a decir al Padre Elías cuando te confieses.

L. M.: Mamá, vamos a terminar esta discusión. Volviendo al almuerzo, arréglatelas como puedas. (pausa) Además, no me sentaré a la mesa.

Ana: Pero Luz Marina, ¿qué va a pensar Don Benigno?

L. M.: Que piense lo que quiera.

Ana: Laura me dará la peseta. A lo mejor el viejo se aparece con vituallas. Debe estar plateado.

L. M.: Bueno, decididamente tú eres del siglo pasado. ¿No te das cuenta que ese viejo es un vividor? ¿No te acuerdas que en Camagüey vivía del cuento?

Ana: Tenía una casa de efectos sanitarios.

L. M.: Inodoros viejos apilados en una casucha. Roña y asco; mentiras, y los recuerdos de veinte años que él ha venido a plantarme en la boca del estómago como mordizcos.

Ana: Estás disparada. Mañana mismo irás al médico.

L. M. (presa de incontenible histeria corre hacia la puerta) ¡Disparatada, no? Más que disparada quisiera estar. Aquí todos esperan verme sepultada entre estas cuatro paredes, pero no les daré el gusto. (Abre la puerta con violencia) ¡Me voy a entregar al primer hombre que se presente... (saliendo) al primer hombre que se presente, al primer hombre que se presente..!!

LA DANZA COMO



La danza siempre ha sido una actividad de masas. Aún cuando sus manifestaciones no estuvieren todavía dentro del elaborado marco de la creación artística, la danza posee íntimo contacto con las multitudes.

Así vemos, que las más primitivas formas, lo contituye la danza coral, en la que un grupo de individuos unidos por la misma finalidad danzaria, se mueven circularmente alrededor de un centro, que podrá ser ya el simple tronco de un árbol, o cualquier otro símbolo de índole religiosa. En ocasiones es un ser humano el rodeado, como en la danza de las mujeres en torno al hombre, existente en las paredes de una roca paleolítica en Cogul, España, el más antiguo monumento de la danza universal.

Serios investigadores, han podido observar en la danza animal de los chimpancés, esa misma tendencia coral, lo cual establece un nexo de continuidad en cuanto al impetu de danza entre el hombre y escalas más inferiores del reino animal. Esos estudios han demostrado cómo los primates se orgànizán en un coro alrededor de un tronco. Se inclusive gustán de adornarse con ramas y hojas, señalándose también esa tendencia que desde el más primitivo hombre con sus plumas y máscaras, hasta las últimas y más modernas tendencias en danza, lleva a una ineludible necesidad de decoración en el danzante, que puede tener su explicación psicológica, en la razón de rodear ese acto extático de atributos que en el fondo son eminentemente simbólicos de un ansia de mantener la danza en un plano diferente de la vida cotidiana.

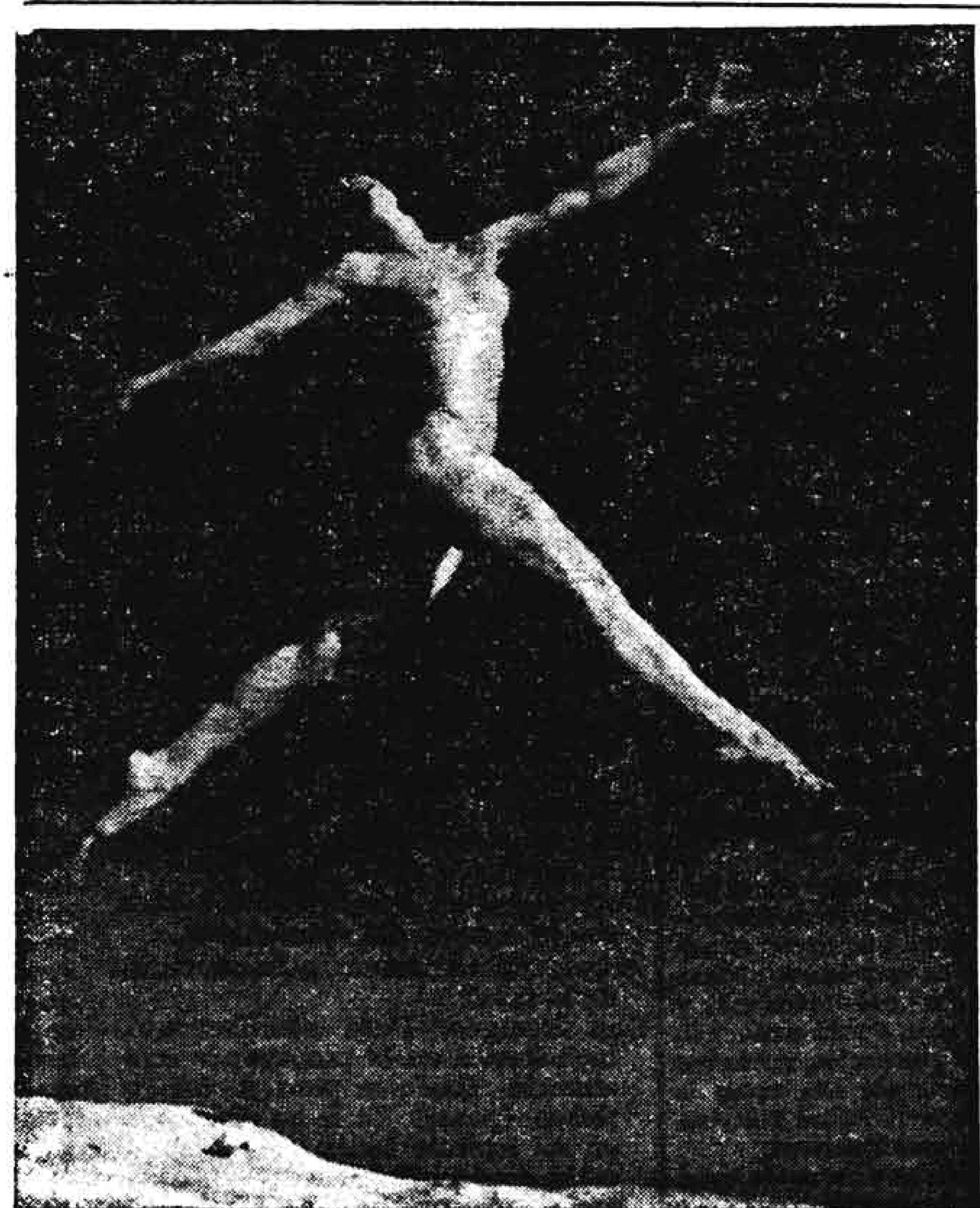
"La danza es la vida en un plano superior", nos dice Curt Sachs, y ningún hombre elude esa posibilidad de romper el nivel normal aunque sea en los breves instantes en que danza. Y por supuesto, ese deseo universal, adquiere matices más profundos, cuando se organiza en conjuntos.

Es tal el poder de la danza sobre las mentalidades humanas, que basta solo con la observación de su ejecución, para promover un estado de placer en el individuo. Y ésta es la razón por la cual, alrededor de un grupo de danzarines, siempre habrá un correspondiente grupo de observantes quien si no física, por lo menos, espiritualmente concurren al éxtasis de la danza, y tanto se compenetrán con el acto, que son ellos los que van a tomar la iniciativa de llevar el ritmo de la danza. Este es el origen del músico: Un individuo que al no poder, por alguna razón, participar en la danza como ejecutante, se sentara a disfrutar el éxtasis ajeno, que a su vez penetrará en él, despertando el suyo propio; y queriendo exteriorizarse de algún modo, toma un instrumento percusivo, que primero serán dos pedazos de madera, después un tambor, y más tarde se adiciona un sonajero, para acompañar el ritmo de la danza. Estos rudimentarios objetos irán más tarde evolucionando hasta constituirse en instrumentos musicales perfeccionados que tendrán su clímax en las orquestas sinfónicas modernas.

Pues bien, ese arte de masas, tiene por esa dualidad de ejecutantes y observantes, una característica espectacular, que ha ido en crescendo a través de los siglos, dando lugar a la constitución de los concurrentes a la ejecución material, en una clase profesional dentro de la sociedad moderna, con interesantes fases en su evolución, como por ejemplo ser en una época sólo un arte confinado al sexo femenino, en oposición a otras más antiguas costumbres, en que el hombre era el principal sujeto de la danza.

Veamos ahora sucintamente esa evolución de la danza como espec-





por Ramiro Guerra

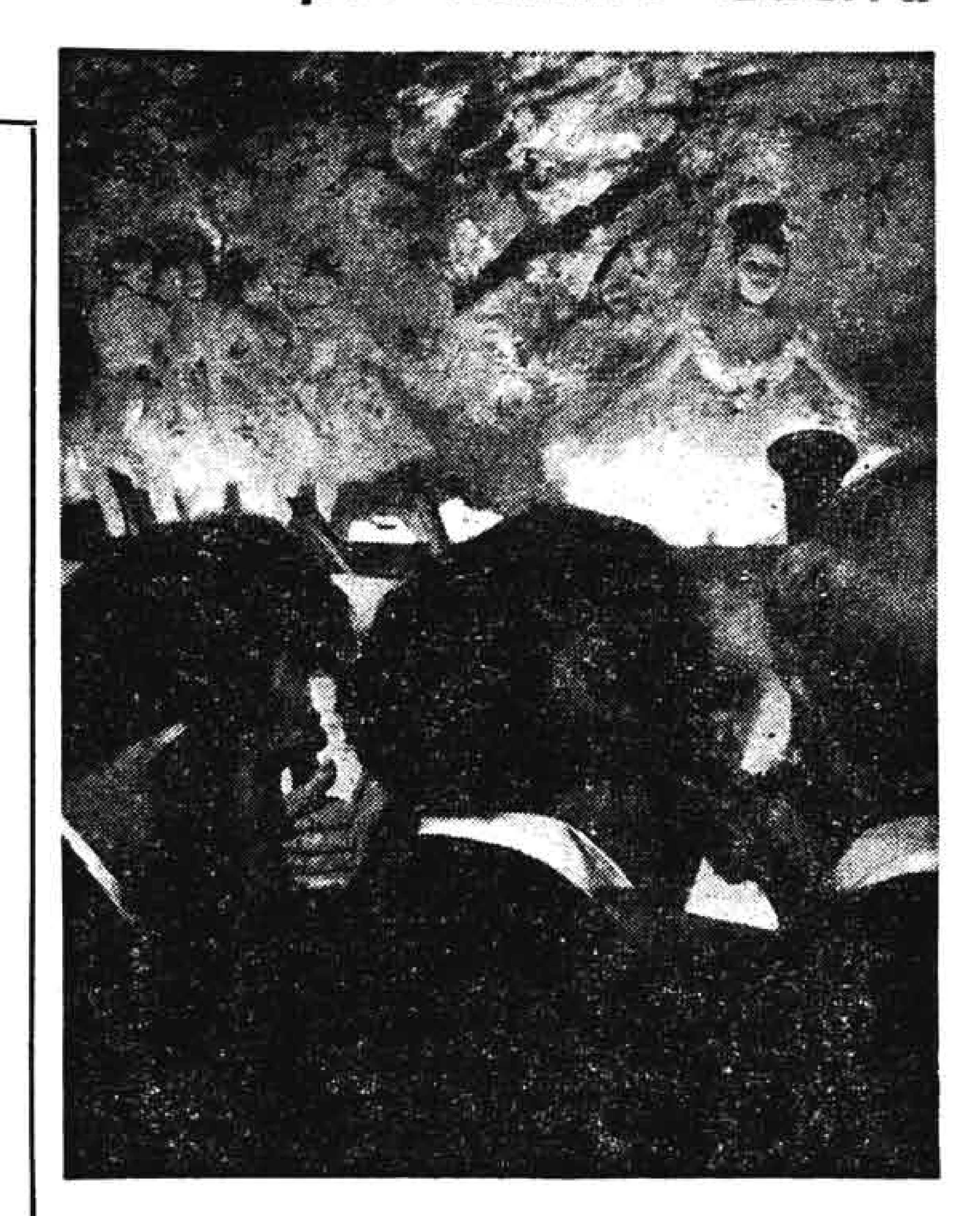
táculo, a través de su desenvolvimiento histórico desde su remota condición de simple manifestación de energía humana volcada al exterior, sin propósito comunicativo de ninguna clase, hasta la categoría de rango espectacular que posee actualmente.

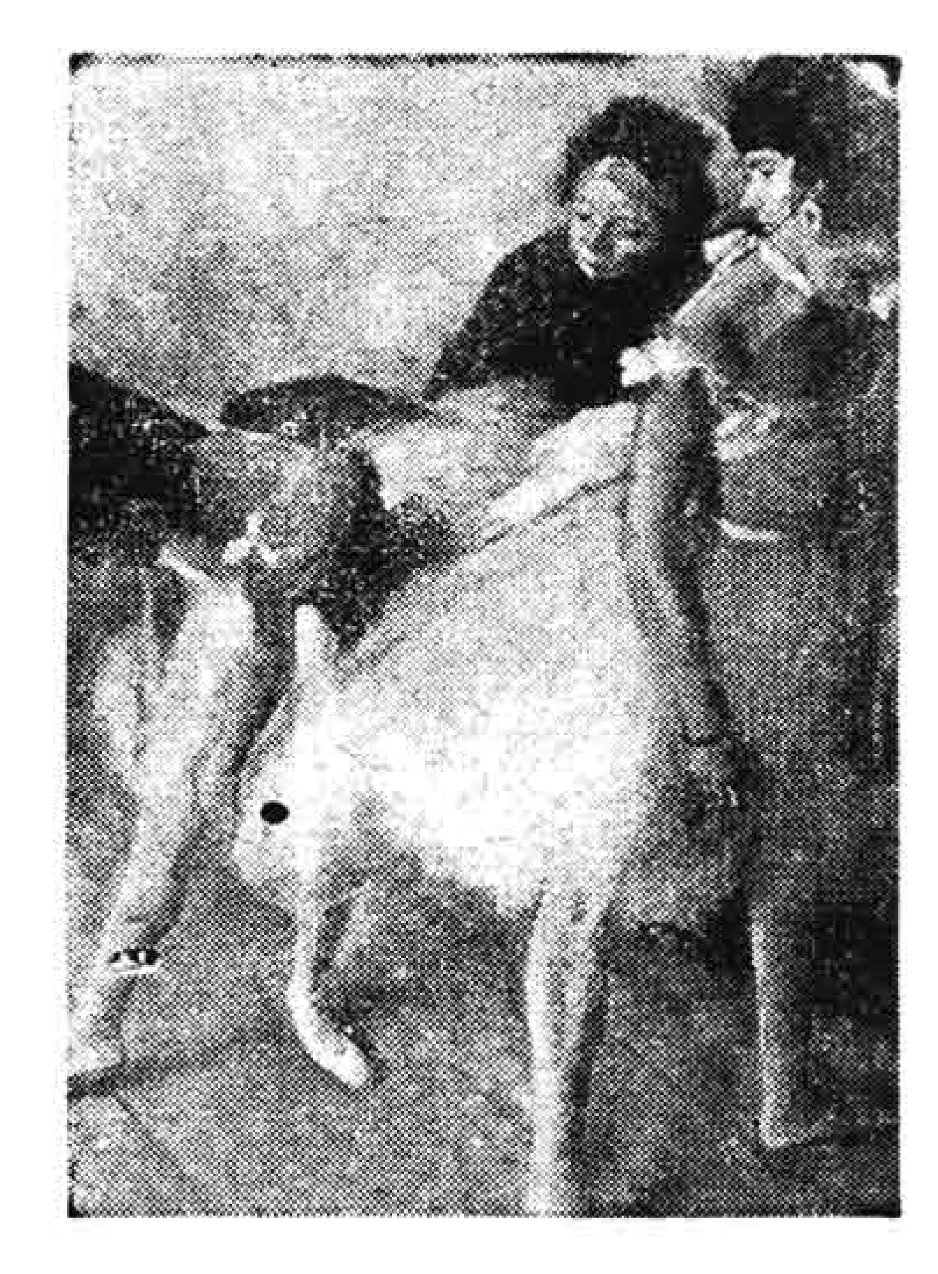
Así, iremos a las más simples situaciones que en la evolución de la cultura universal, marcan el punto de comienzo de la larga trayectoria. Vayamos, entonces, a un pequeño grupo humano que todavía vive en las más básicas condiciones de cultura: una agrupación primitiva, que bajo la egida tribal, convive con fines de ayuda mutua en la difícil labor de existir. El recuerdo de los grandes hechos ocurridos, concretados en el culto de los antepasados; su lucha con la Naturaleza, materializada en sus ritos de fertilización, en que suponen miméticamente ayudar a las fuerzas naturales con su acción inmediata; la impresión objetiva del mundo viviente que los rodea, ya en los animales, en quien frecuentemente centran sus actividades de lucha por la alimentación, ya en sus semejantes y los sucesos de la vida tales como nacimiento, pubertad, menstruación, matrimonio, muerte y las guerras; sus interrogaciones hacia el más alla, y las maneras que éste puede ofrecerle medios para esclavizar a su voluntad los hechos, a través de la magia y la brujería: Todo ese estrecho y a la vez amplísimo campo de la actividad mental del hombre de las culturas en grados menores de evolución, se mezclan en su religión, que a la vez forma parte de su vida contidiana.

La danza es la forma única de hacer inmediata celebración del suceso religioso. En el espacio más abierto del villorrio, o en el claro más mercano del bosque se reune la tribu a danzar y cantar sus ritos religiosos. Por supuesto, este grupo es una heterogénea reunión de hombres; mujeres, viejos y niños, todos los cuales concurren al evento, pero no están capacitados en su totalidad para participar de la danza. El acopio de energía que un cuerpo necesita para entrenarse en la danza, imposibilitará a los viejos y niños de poca edad, concurrir a la ejecución. Por otra parte, costumbre de la tribu impone ciertas prohibiciones, tales como las de no participar en la danza los jóvenes impúberes, antes de haber pasado los ritos iniciatorios prescritos en la edad marcada por su paso a la madurez sexual. Además, en las culturas tribales patriarcales, es decir, aquellas en que la línea masculina determina el eje de descendencia, les es prohibido danzar a las mujeres, y no es sino en las agrupaciones matriarcales, que es permitido bailar hombres y mujeres, aunque en ocasiones haya determinadas danzas para los sexos separados, y que en circunstancias establecidas pueden ser prohibitivas aun la simple observación por el sexo contrario.

Entonces, ya tenemos planteada una situación en que necesariamente, ya sea la danza individual o colectiva, habrá un grupo de personas que por diversas razones ya explicadas, serán meros espectadores a la ejecución de la danza.

El tipo de danza primitiva es de carácter impersonal, es decir, usualmente el danzante pierde su personalidad, ya en el tipo de danza introvertida o sin previa imagen que se caracteriza por un violento frenesí extático que lo lleva en ocasiones a perder los sentidos; o bién en la danza de imagen o extravertida, en que se supone que el ejecutante de la misma encarna un personaje animal, tipo que ahonda más aun en la impersonalidad, con el uso de la máscara, que sitúa al danzante más o menos realísticamente en la figura del animal que se supone imitar.







Degas





A pesar de ello, el bailarín se siente observado por su grupo, sobre todo en las danzas en que la colocación supone a éste estar frente al otro. Su habilidad es celebrada y admirada, trayendo la consecuente atracción del sexo contrario, y estableciendo una envidiable posición del bailarín en la tribu.

También tenemos otro importante detalle en la evolución de la danza como espectáculo: La trascendencia de los ritos religiosos para estos pueblos hace que la ejecución de sus danzas obedezcan a un minucioso aprendizaje por parte de los danzarines, y así son enseñados los que ofrezcan mayores posibilidades por los jefes o ancianos antes de los ritos iniciatorios, o bien son enviados a otras tribus famosas por sus conocimientos de la danza. Además, las danzas sagradas poseen una forma establecida por la costumbre inviolable, la cual no podrá ser variada so pena de perder sus caracteres mágicos, por lo cual son ensayadas minuciosamente con largo tiempo de anterioridad a la celebración, y en la cual no se admite la más ligera equivocación. Se cuenta el caso de la Isla de Gaua en la Nueva Hébrida, donde los ancianos concurren a observar la danza con sus arcos y flechas, dispuestos a dispararlos a quienes yerren algún movimiento.



Como vemos, ya tenemos aquí todos los elementos necesarios para concebir la danza como espectáculo: Un grupo de personas, dispuestas a ver bailar a uno o a un grupo de danzantes, quienes concientes de que son observados se preparan a comunicar una idea para la cual han elaborado con anterioridad los detalles del movimiento a ejecutar en su danza.

Pero todavía en esta fase no existe el profesionalismo. El bailarín es un igual de la comunidad, con determinada habilidad, pero que no recibe recompensa alguna por ello, ni posee en la tribu posición diferencial alguna por el hecho de hacerlo, sino solamente el aprecio y la admiración de todos, no suficiente como para clasificarlo en la maquinaria de esas organizaciones sociales.

Este bailarín a fuerza de sentirse admirado, gradualmente abandona los caracteres mágicos de la danza, para intensificar la maestría de sus movimientos y llega a perfeccionar sus maneras de bailar, aun sacrificando el contenido interno de la misma, para satisfacer su sentido individualista. Es entonces, cuando surge en la evolución social, la división de amos y siervos, en que los primeros poseen las riquezas y están dispuestos a pagar a ese habilidoso y ya perfeccionado danzarín, que surge el profesionalismo.

El profesionalismo en la danza abre sus puertas con la danzarina de los templos sagrados en el Oriente, de donde nos va a venir a Occidente ya una clase de bailarinas que reciben pago por la ejecución de sus danzas y dejará claramente establecida su jerarquía social.

Veamos esto: Fué muy común en la antigüedad, atribuir a las doncellas núbiles, propiedades mágicas, característica que se ha difundido a través de todas las religiones, ya que la pureza de contacto sexual, las mantiene inmune de demonios y fuerzas negativas. En algunas religiones asiáticas, inclusive el hecho de llegar a la pubertad las hacía perder sus funciones religiosas.

En otros casos se imponían los desposorios con la divinidad, desposorios que con todo detalle realista había de ser consumado mediante la pérdida de la virginidad, en la que el falo de piedra del Dios Siva cumpliría su misión sexual, hecho que frecuentemente determina que se convierta la joven en concubina del príncipe.

Tanto el caso de llegada a la pubertad, como el de pérdida de la virginidad determinaba que estas jóvenes dejarán de ser danzarinas del culto religioso, y una vez fuera del recinto sagrado seguían ejerciendo su arte como profesionales a sueldo en los ballets cortesanos, creándose así una clase artística desligada del templo, aunque sus bases hayan partido del mismo.

Pero hay otro momento muy interesante en ese paso de la danza como rito religioso a espectáculo, y es aquel en que nace el teatro.

La danza, aun la más primitiva, tiene en muchas ocasiones un carácter imitativo. Estas danza imitativa toma los objetos del exterior y con ello expresa sus deseos. Es decir, cuando quiere que llueva, imita movimientos que supongan atraer las aguas; éxito en las cacerías, repitiendo los incidentes de la misma; victoria en las guerras, danzando en dos bandos, mientras ejecuta los acontecimientos de la batalla. Así vemos, cómo éste tipo de danza, pretende la realización de deseos y ejecuta en sus movimientos todo aquello tomado por su percepción objetiva, elaborando minuciosas y detalladas danzas que son verdaderas pantominas.

Cuando en la danza imitativa entra el factor "pasado", es que comienza a gestarse el teatro. En ello vuelven al presente los momentos trascendentales de generaciones pasadas, y los hechos victoriosos de los antepasados, los cuales son cantados mientras los danzarines ejecutan los movimientos rememorativos del gran suceso.

Ese culto del antepasado tan enraizado en las religiones se transforma en infinidad de símbolos fertilizantes y dioses lunares y solares, así como en otros aspectos de la naturaleza, que en sus ciclos evolutivos presentan los contrastes de lucha entre luz y tinieblas, cambios de estaciones y demás conflictos de orden natural, los cuales se combinan con experiencias oníricas, tradiciones de los pueblos y percepciones del mundo que los rodea para crear el ámbito del drama teatral.

A pesar de la independización del teatro de la danza, ésta no perdió sus características dramáticas inherentes a sus remotas fuentes, uno de cuyos ejemplos es la danza hindú que mantiene ese factor narrativo a través del gesto de las manos, que tan pronto se abren para expresar el temblor de la flor de loto, como la furia amenazadora, o el lánguido caminar de la doncella.

La antigüedad bien supo disfrutar de todos estos espectáculos, tanto de teatro como de danza dramática, o simplemente abstracta, pero la Edad Media, sólo recibió tenues, resplandores del anterior brillo en un curioso personaje muy de la época: El Juglar. Este, en sus correrías por los castillos feudales y sus exhibiciones en las plazas de las ciudades góticas, mantiene una tradición que no solo abarca la danza de habilidades contorsionistas, sino también, la poesía, y otras malas artes como el malabarismo y la truhanería.

El renacimiento impuso en Italia grandes espectáculos de danza, que con inusitado esplendor trataron de revivir los mitos paganos en los festines de los grandes señores. Veamos la narración de uno de los espectáculos del ballet que se presentó en 1489 en la celebración de las bodas de Galiazzi Visconti, Duque de Milán:

"Se condujo a los huéspedes al salón del banquete, cuya mesa no estaba aún tendida. En ese mismo instante entraron varias máscaras en la habitación por otra puerta: Aparecieron Jasón y los Argonautas en atavio guerrero, rindieron homenaje a los recien casados, y extendieron el vellocino de oro a modo de mantel. Apareció entonces Mercurio: había robado un becerro cebado al Dios Apolo, alrededor del cual todos danzaron tres veces, como lo hicieron los judíos alrededor del becerro de oro. Al son de los cuernos, entraron Diana y sus ninfas trayendo a Acteón, transformado en ciervo, y lo felicitaron por su buena fortuna, ya que iba a ser comido por Isabel, la novia del Duque. Orfeo trajo entonces los pájaros que había cazado, cuando encantados por su canción se le habían acercado demasiado. Teseo y Atalanta cazaron el jabalí de Caledonia en una danza salvaje y pasearon el cautivo en ronda triunfal. Irís en su carroza trajo los pavos reales, los Tritones sirvieron el pescado y Hebe y los pastores

de Arcadia, Vertumno y Pomona, nectar y postre... Después de la comida, Orfeo apareció con Himeneo y la diosa del amor. La Felicidad connubial, traída por las Gracias se presentó a la duquesa, pero le obstaculizaron Semiramis, Helena, Fedra, Medea y Cleopatra que exaltaban cantando los deleites de la infidelidad. La Fedelidad connubial les ordenó entonces que se fueran, y las diosas del amor se arrojaron con antorchas sobre las reinas. Trás lo cual Lucrecia, Penélope, Toniris, Judit, Porcia, y Sulpicia pusieron a los pies de la duquesa las palmas que habían ganado con la castidad de su vida, e inesperadamente, Baco, Sileno y los Sátiros aparecieron entonces, concluyendo el ballet con una vívida danza".

Respecto a la orientación que había tomado la danza espectacular en esta época, diremos, que fue un momento en que el dramatismo se alejó de las fuentes enraizadas en el sentir humano, trayendo como consecuencia que se perdiera su caracter de espectáculo para grandes grupos de diversas mentalidades, es decir su poder de influir en las masas. Como hemos podido observar en la descripción anterior, el elemento dramático se refugió en los detalles externos del mito, haciéndose mitologia dramática y no danza dramática inspirada en los íntimos motivos del mito.

Dice Sachs de esta época: "El empleo de la esgrima en el ballet europeo ya nada se relaciona con la lucha primitiva contra los espíritus; sus escenas amorosas han dejado el enorme mundo del Eros omnifertilizante; sus máscaras, sus espíritus y sus dioses son remanentes corrompidos de los festivales de Mayo, de las farsas de carnaval, y las composiciones de los maestros de danza ya no guardan conexión ni con el pasado de su ascendencia ni con el presente vivido: Las imágenes magníficas se han convertido en pobres caricaturas y los símbolos espirituales no son ya más que vacuas alegorías".

De aquí en adelante el profesionalismo tomó gran incremento, ya que la riqueza de los poderosos permitió mantener grupos de danza ajenos a otras actividades que no fueran la danza para el entretenimiento cortesano. Este momento es también el de la expansión de este arte por los países europeos y el del desarrollo de la danza de salón para disfrute palaciego.

La danza espectacular siguió manteniéndose en el cerrado círculo real en que hasta los mismos soberanos tomaban parte en los fastuosos ballets como los del neo-clacísismo recocó francés, en que Luis XIV aparecía ante su corte como "Rey Sol" del espectáculo.

La competencia trajo como consecuencia un aumento de la técnica personal de los bailarines, elaborándose sistemas de enseñanzas, con el fin de desplegar un sabio virtuosismo en los danzarines. Como consecuencia de ello, la calidad dramática de la danza espectacular decayó cada vez más. No era posible a un bailarín utilizar todo su tiempo en la adquisición de una complicada habilidad técnica, y además desplegar facultades propias de la actuación teatral, lo cual también hubiera estado fuera de lugar dentro del estilo imperante en la época, aunque hubiera reformadores como Noverre que clamaran por veracidad y profundidad artística en el arte de la danza.

Los cambios filosóficos, políticos y sociales de la Revolución Francesa dieron un receso a la danza espectacular, como reacción a la frivolidad cortesana de la monarquía caída, y no volvería a surgir hasta el período romántico con nueva fuerza, aunque no con mayor vitalidad. La práctica del virtuosismo técnico hizo surgir las primerísimas figuras que fueron secundadas por un "corp de ballet". Esta etapa se marca con la aparición de las "ballerinas absolutas". Es la época de las Taglioni, las Grisis y las Cerito que se imponían al público europeo en asombrosos alarde de virtuosismo e inventaban la danza sobre la punta de los pies, disputándose la hegemonía de ser una superior a las otras.

Fue entonces que surgió el coreógrafo, que fue el maestro que creaba la sucesión de pasos de baile, que la bailarina habría de interpretar y el que a su vez trataba de dar cierta unidad y motivo a la danza con intervenciones del coro y con una idea narrativa más o menos hábil. Perc todo esto estaba supeditado al centro de la "prima ballerina". Es decir, la coreografía, con el vestuario y la escenografía, actuaban cada uno por su parte, con la única idea común de dar máxima oportunidad a la primera figura de lucir su maestría técnica. Por supuesto, el espectáculo no gozaba en absoluto de unidad, y por tanto la categoría de forma, prescrita en toda obra de arte, estaba ausente en el ballet de la época.

No es hasta nuestros días con Fokine, bajo los auspicios de Diaguilev en los "Ballet Russes" que se impuso la idea común en todos los colaborantes al espectáculo, para crear unidades precisas de danza. El factor dramático ganó intensidad desde el punto de vista teatral, y música, escenografía y vestuario dejaron de ser simples cosas amontonadas para dar paso a una concatenación de medios que llegarían a un fin espectacular definido.

Esa nueva orientación determina la aparición de una nueva e importante organización que daría gran incremento a la danza como espectáculo: La formación de las grandes compañías que de Rusia a Francia, de ahí hasta el resto de Europa y después América, han propagado la danza como entretenimiento espectacular de públicos más o menos cultos.

No sería completo este intento de información de la danza espectacular, si no hicieramos aunque fuese un rápido ojeo, sobre las nuevas ideas sobre la danza y su teatralización.

La vitalización que los "Ballets Russes" dieran a la danza no fue lo suficiente como para limpiarla de una serie de taras adquiridas por siglos, como por ejemplo, una rigidez técnica que limitaba las posibilidades del cuerpo del bailarín, los excesos virtuosistas de las primeras bailarinas, los externos planteamientos dramáticos, exageración pantomímica, etc...

Isadora Duncan nos marca una importante ruptura con todo el convencionalismo balletico y abrió una nueva etapa en la historia de la danza. Sin más espectáculo que su propia rebeldía y su genio, restauró los valores intrínsecos de la danza, es decir, expresividad, trascendencia y sinceridad de proyección, humanizándola y hechando abajo todo el fastuoso marco de elementos externos que la ocultaban. Tras este nuevo punto de vista se ha abierto todo un movimiento de danza contemporánea que ha encontrado los moldes espectaculares adecuados a su enfoque actual.

Esta tendencia busca aquilatar la danza en sus valores puros, es decir, limpiarla de sus lastras pantomímicas, y hacer resaltar su importancia como medio de comunicación, todo en un marco que focalice la atención del espectador en los profundos valores de la danza, sin que por ello ésta se convierta en un medio abstracto, sino fue por sí misma constituya una profunda manera física de trasladar emociones a través del espacio. Se requerirá silblicidad de ornamento, limpiando la danza de todo aquel boato que cubre su espectáculo en los últimos años, para que puros sus valores intrínsecos danzarios llegue más claro a la sensibilidad del espectador.

No por ello pierde la danza sus valores dramáticos aunque sí desvaloriza la copia de gestos imitativos de la vida codidiana, que ya solo en el marco del género teatral pueden caber, y, utiliza su lenguaje propio del movimiento, que no por ser distinto, deja de ser claramente perceptible,







pues posee una particularidad, la de la universalidad en sus más finos quilates. Todo esto trae una natural consecuencia de nuevas explotaciones en el campo de la técnica de la danza, la cual ahora busca una mayor utilización del cuerpo humano en matices expresivos y en dinámica física, ampliando los registros de su instrumento creativamente y relegando a un lado el virtuosismo decadente.

Lograda la profundidad del conocimiento de su esencia, se lanza a la aventura del espectáculo, en su más sobria, adusta y diríamos ascética manera de comunicar esos valores profundos del alma humana que son las emociones. La emoción es el ritmo de la naturaleza viviente, y la acción emotiva tiene por fin el intercambio de secretos profundos. Esa entrega del secreto personal a la comprensión universal es labor de la nueva danza espectacular, que no encierra nada novedoso, ya que ésta ha sido la finalidad en los siglos: Comunicar a los que no toman parte en la ejecución, el éxtasis danzario de los ejecutantes. Unase a esta tendencia actual todo el complejo mundo de las ideas presentes tan ricas en planteamientos capaces de dar teatralidad y color a la misma, tales como la búsqueda de valores nacionales en la manifestación de sus creadores, a través de un ajuste con el folklore y la temática de los pueblos, y tendremos el claro panorama de la danza espectacular de hoy.



Toulouse Lautrec